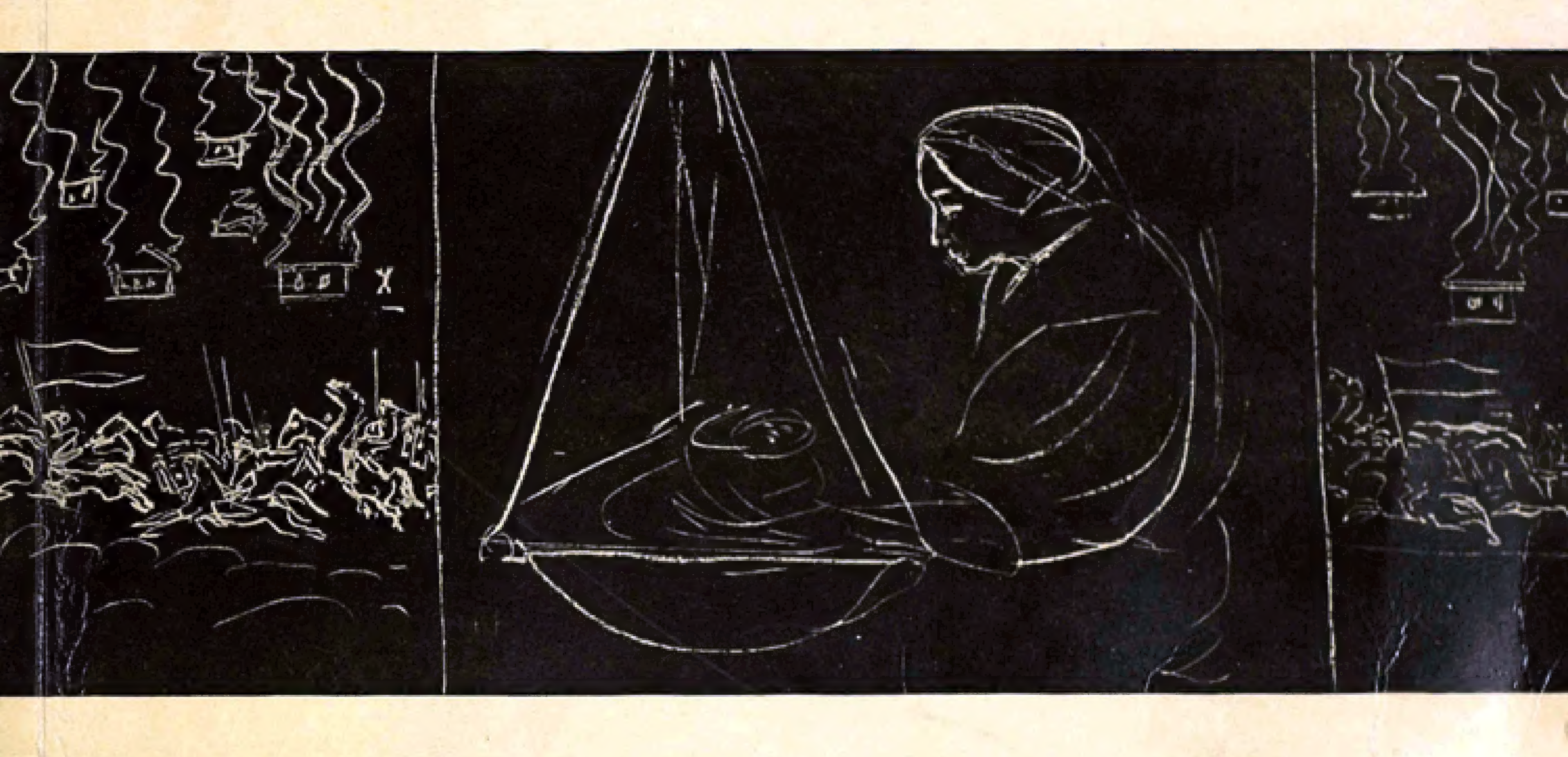
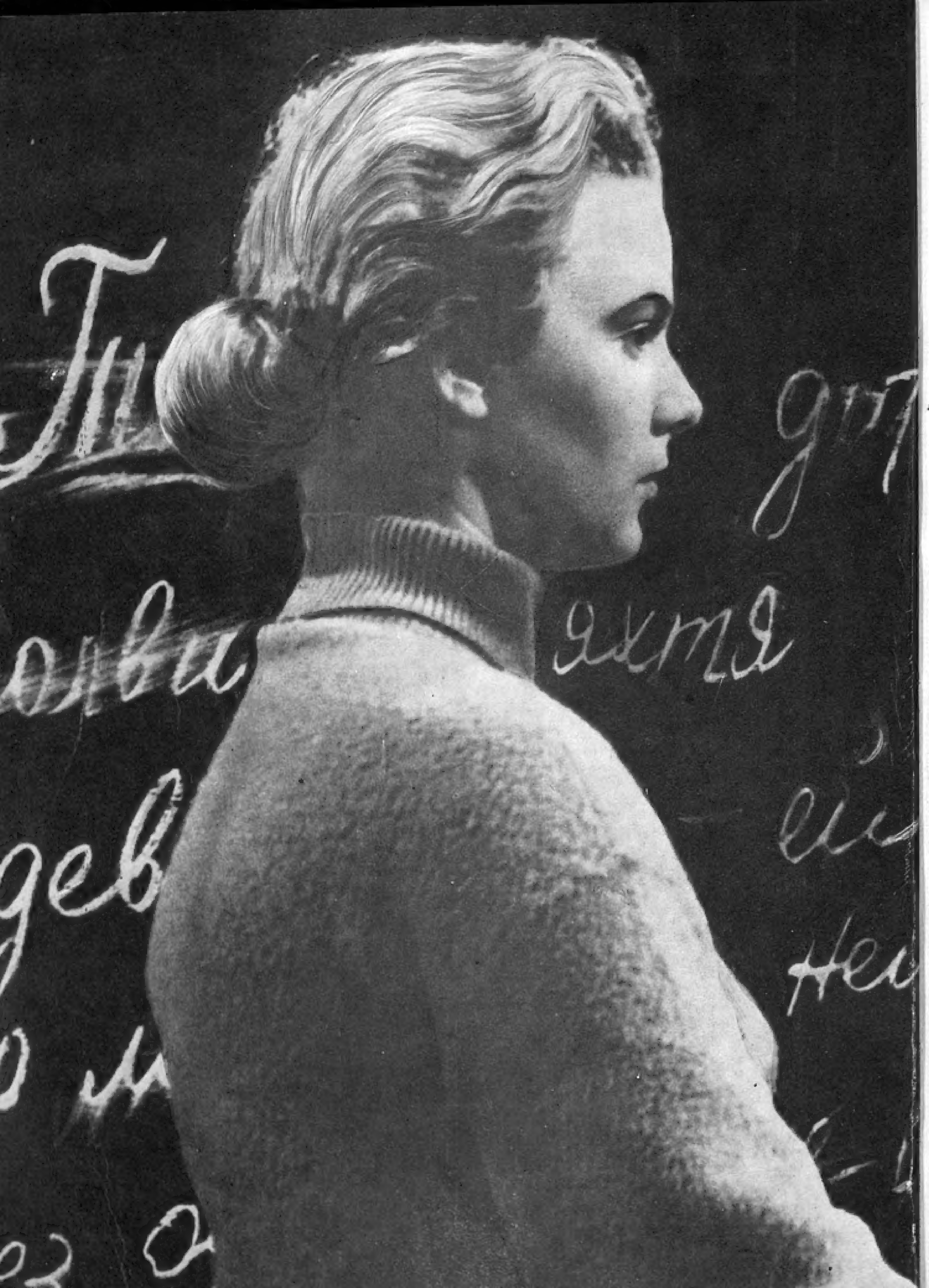


Искусство Кино

1

1957



СОДЕРЖАНИЕ

За круглым столом. Разговор о кинокритике, о журнале 1

СЦЕНАРИЙ

А. ДОВЖЕНКО. Поэма о море 13

ДОРОГУ ТАЛАНТАМ!

С. ЮТКЕВИЧ. Студия молодых 88
Р. ЮРЕНЕВ. Рецензия с большим разбегом . 94
Я. ВАРШАВСКИЙ. Выбор пути 105
С. РОЗЕН. Фильм понравился... 117
С. РОСТОЦКИЙ. Долг поколения 120
Л. КУЛИДЖАНОВ, Я СЕГЕЛЬ. Мы начинали так 125
Ф. МИРОНЕР, М. ХУЦИЕВ. Облик героя . . . 127

ДИСКУССИЯ ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ ФИЛЬМАХ

Г. БОЯДЖИЕВ. Любить человека 129
А. ГАЛИЧ. Я за «Два гроша надежды» (129) ☆ А. АРБУЗОВ. В защиту Маленького Человека (132) ☆ Л. СУХАРЕВСКАЯ. Впечатления и размышления (135) ☆ Ю. ГЛИЗЕР, М. ШТРАУХ. О том, что нам дорого (140) ☆ А. КОНСОВСКИЙ. «Чужое» и «свое» (143) ☆ М. ПРИЛЕЖАЕВА. Естественность (146) ☆ С. ГИАЦИНТОВА. Черты стиля (147) ☆ НАЗЫМ ХИКМЕТ. Не сбиваться с пути (148) ☆ З. АГРАНЕНКО. Беспокойные художники (149) ☆ Л. КОСМАТОВ. Мастерство оператора (151)

ЗА РУБЕЖОМ

А. САХАРОВ. Третий Международный конгресс по высокоскоростной фото- и киносъемке . 155
Отовсюду 156

ХРОНИКА

Всесоюзное совещание работников сельской киносети ☆ Новые книги ☆ Беседа с членами индийской киноделегации ☆ В несколько строк 159
Календарь истории кино 163
В киносекции Дома ученых 164
Фильмография 165

На первой странице обложки воспроизведен рисунок, сделанный А. П. Довженко мелом на грифельной доске в его рабочем кабинете на «Мосфильме» за день до смерти.

Герой сценария А. Довженко «Поэма о море» генерал Федорченко приезжает в родное село, в котором не был сорок с лишним лет.

— И я здесь родился? Неужели я здесь родился?

Перед ним возникают картины далекого прошлого — мать, качающая люльку, вражеское нашествие.

По замыслу А. Довженко, для изобразительного решения этого эпизода широкий экран должен был быть разделен на три части, где образы, возникавшие в воображении Федорченко, сочетались в единой трехчастной композиции.

На второй странице обложки кадр из фильма «Весна на Заречной улице».



1

ЯНВАРЬ 1957

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва



РАЗГОВОР О КИНОКРИТИКЕ, О ЖУРНАЛЕ

Новый год советская кинематография встречает кипучим творческим трудом. Решения XX съезда КПСС выдвинули перед киноискусством новые серьезные задачи, открыли огромные творческие возможности. На всех киностудиях страны возрастает производство кинофильмов. Однако никого еще не удовлетворяет качество многих и многих картин. Советские кинематографисты озабочены тем, как лучше служить своим искусством народу, великому делу строительства коммунизма. Поэтому все с большей остротой и принципиальностью обсуждают творческие работники проблемы, выдвинутые самой жизнью.

В нынешних условиях особенно большое значение приобретают теория, критика, публицистика.

Редколлегия пригласила к своему «круглому столу» опытных и молодых, заслуженных и начинающих режиссеров, кинодраматургов, художников, критиков, актеров, операторов, чтобы вместе с ними обсудить, как лучше выполнить стоящие перед журналом задачи.

Острых выступлений об идеологических проблемах, об отношении художника к действительности требует от журнала И. КОПАЛИН.

— Журнал до сих пор не опубликовал значительных статей, в которых пропагандировались бы решения XX съезда КПСС по вопросам идеологии. Надо по-новому посмотреть на пройденный нашей кинемато-

графией путь, развивать ее лучшие, революционные, боевые традиции и отбросить прочь все то, что сковывало творческие силы советского художника в годы распространения культа личности. Нельзя подходить к новым картинам с устаревшими критическими мерками, нельзя мириться с малейшими признаками лакировки, упрощения жизни.

Как и другие участники этой встречи, И. Копалин предложил устраивать очередные заседания редакционной коллегии на киностудиях столицы и периферии, со зрителями — в клубах, Дворцах культуры и просто в кинотеатрах.

Режиссер Ю. ЕГОРОВ также хочет видеть журнал общественной трибуной, доступной представителям всех творческих профессий.

— У многих из нас, — говорит он, — есть наболевшие вопросы и потребность высказаться. В последнее время в искусстве и литературе завязались интересные диспуты — о драматургии, о режиссуре, о путях советской живописи, о методах руководства творческим процессом. Мы не должны оставаться в стороне от этих споров — в нашем искусстве поводов для полемики очень много!

В беседе, становящейся все более оживленной, возникают новые предложения: устраивать время от времени опрос зрителей, своего рода общественное голосование по поводу новых картин, а к концу года — непременно отмечать лучший и худший фильмы в каждом жанре; добиться того, чтобы самые уважаемые мастера кинематографии высказывались — пусть не всегда в статьях, иногда и коротко, несколькими словами — о каждой выходящей на экран картине, чтобы ни одна из них не осталась незамеченной; публикуя новые сценарии, обязательно обсуждать их с читателями, не дожидаясь, когда ошибки автора станут ошибками фильма и, следовательно, будут непоправимы.

Берет слово С. ЮТКЕВИЧ.

— Ракордом называется кусок пленки, который приклеивают к началу и концу ролика фильма, чтобы изображение не истрепалось быстро.

Ракорды берут из пленочных отходов, и на них больше всего царапин и точек.

Они быстрее всего приходят в негодность.

Их выбрасывают — фильм остается.

Хочется, чтобы наш журнал был бы не «ракордом», а больше походил на фильм. Фильм, отражающий жизнь во всем ее многообразии.

А в жизни происходит масса интересных событий. О них до сих пор журнал писал мало или плохо. Он старался выглядеть главным образом «ученым» и печатал теоретические статьи, написанные столь тяжелым и заумным языком, что понять их было просто невозможно.

Боевому журналу нужно брать факты из жизни и пытаться осмыслить их, помочь нам, кинематографистам, разобраться в них.

Общеизвестно, например, что зрители, вопреки предсказаниям прокатчиков, с демонстративным удовольствием смотрят старые фильмы. Смотрят, несмотря на то, что многим из этих фильмов больше тридцати лет. Смотрят, несмотря на то, что они немые, не цветные, не широкоэкранные и не стереофонические.

Знаменательный факт!

Неужели не интересно было бы выслушать зрителей, узнать их мнение о том, что́ нашли они в этих старых фильмах и что́ потеряли в новых!

Хороший повод для откровенного разговора о нашем киноискусстве и его эстетике!

До сих пор мы помещали статьи о фильмах и обязательно хотели, чтобы они выглядели как «директивные». Однако выяснилось, что от такой «директивной» критики фильмы не становились лучше.

Конечно, редакция журнала должна иметь свое мнение, должна сама твердо понимать, что хорошо и что плохо, но не лучше ли было бы вместо безапелляционных «приговоров», помещать мнение тех, кто «за» и кто «против»?

Предлагаю: фильмы не осуждать, а обсуждать.

Обсуждать взволнованно, разносторонне и уважительно, как заслуживают этого художники советского кино.

Будем мечтать о будущем, но не будем стыдиться и нашего прошлого, иначе как же нам ответить на вопрос, который задал на страницах прогрессивного итальянского киножурнала один критик: «Что является путем советского кино — «Броненосец «Потемкин» или «Садко»?

Постановка вопроса кажется странной, однако возьмем за это часть вины на себя.

Ведь мы так мало сделали для того, чтобы по-настоящему разобраться в своем кинохозяйстве после «Броненосца «Потемкина». Так мало гордились тем, чем действительно стоило гордиться, и так часто хвастались тем, от чего, скорее, надо было краснеть. Поэтому не удивляться надо таким вопросам, а постараться сделать так, чтобы наш журнал хотя бы с этих пор отражал более полно все то, над чем трудятся люди советского кино.

Не мешало бы и нам узнавать, — но не с двухгодичным опозданием,— что делают наши друзья и враги за рубежом.

Хорошо бы поспорить, отражают ли «Разные судьбы» действительное разнообразие судеб нашей молодежи и что думает сама молодежь о судьбах нашего кино.

Может быть, мы во весь голос зададим вопрос, почему гений Маяковского пробил себе путь на сцену советского театра и кто из Победоносиковых в кино до сих пор не хочет появления сатиры поэта на экране?

И, может быть, мы поймем, что ликвидация последствий культа личности отнюдь не означает, что нужно бояться рассказывать о тех, кто делает фильмы: о людях кино, о «больших» и «малых» профессиях, о «молодых» и «старых», о всех тех, чьими руками создана славная советская кинематография, о всех тех, для кого предназначен наш журнал, о всех тех, кто должен его начать читать.

А начнут его читать только тогда, когда мы будем говорить о самом главном — об искусстве кино.

Слово «критика» звучит за круглым столом часто, ее призывают к активности все присутствующие. Но вот заходит речь о помощи, поддержке, защите художника от критики некомпетентной, недалекой.

Н. СЕМЕНОВ говорит:

— Советские зрители обычно справедливо и доброжелательно критикуют художественные произведения, но иногда наблюдается и критика несправедливая, порождаемая обидой за «свою» профессию, — если представитель этой профессии фигурирует в картине как лицо отрицательное. Надо поспорить с такими зрителями, поспорить не только о достоинствах и недостатках фильма, но и о жизненных явлениях, которым посвящен фильм. А для этого надо предоставить слово на страницах журнала и зрителям, и художникам, и публицистам, желающим поспорить не только о том, что хорошо и что плохо в картине, но и о положительном и отрицательном в самой жизни.

И это предложение, конечно, возражений и споров со стороны присутствующих не вызвало.

— Надо вступать в полемику и с нашими зарубежными критиками,— продолжает Н. Семенов. — Мы знаем, что наши фильмы критикуют в других странах иногда с дружеских, а иногда и с вражеских позиций. Борьба с вражеской идеологией в области искусства — одна из важнейших задач журнала.

Возникают новые предложения со стороны представителя Союза писателей СССР Н. РОДИОНОВА, режиссера А. ЗГУРИДИ и других членов редколлегии — полнее и с большей полемической остротой освещать зарубежную кинематографию, ввести обзор газетных и журнальных кинорецензий, чаще писать о моральном облике художника, о профессиональном долге и чести критика.

...В разговор вступают писатели, режиссеры, актеры, не присутствовавшие на заседании, но сообщившие свои пожелания журналу в письмах, а то и просто по телефону.

Соображения С. ВАСИЛЬЕВА таковы:

— Мое первое пожелание — делать журнал, учитывая запросы и интересы кинематографистов. Ведь, по существу, к журналу можно предъявить те же требования, что и к хорошей картине. Он должен утверждать передовые идеи современности и последовательно бороться за них, он должен быть содержательным и при этом обязательно живым и занимательным, он должен будить мысль и привлекать внимание ко всему новому.

Участниками журнала наряду с критиками и искусствоведами должны быть те же люди, которые создают картины. Но их круг нельзя ограничивать драматургами, режиссерами, операторами и актерами. Нужно дать слово художникам и музыкантам, монтажерам и звукооператорам, представителям тех многих кинематографических профессий, опыт, творчество и изобретательство которых так важны для развития кино.

Не надо увлекаться знаменитыми авторскими именами. Важнее, чтобы в статьях были мысли, а не перепевы. Пусть эти мысли иногда будут спорными, но обязательно своими.

И это в первую очередь касается критики. Вместо пересказа своими словами сюжета картины, вместо ученических рецензий-либретто, мы хо-

тим узнать точку зрения критика на авторский замысел и его воплощение, получить анализ удач и неудач создателей картины.

Непереносимо встречать в профессиональном журнале унылый набор ярлычковых определений, таких, как «теплый образ», «актер справился», «оператору удалось», «работа на высоте», «однако указанные недостатки» и т. д.

Надо предупредить опытных критиков: пора забыть о подобной словесной шелухе, а молодежи, которую журналу предстоит собрать и воспитать, надо сказать, что критика предполагает сочинение, а не изложение, исследование, а не монтаж псевдолитературных и псевдотеоретических штампов. Вопросов, которые ждут обсуждения, множество.

Одна из важных творческих проблем — нахождение формы, соответствующей содержанию произведения, и использование всех возможностей избранной формы для раскрытия содержания.

Надо вспомнить о выразительной силе монтажа. Одно время внимание к монтажу рассматривалось как проявление формализма, хотя такой взгляд не имеет никаких оснований.

Монтаж — одно из сильнейших выразительных средств кинематографа, он позволяет эмоционально и впечатляюще донести до сознания зрителя идею и содержание произведения. На этом пути советское кино достигло очень многого.

Советская монтажная школа имеет многих последователей за рубежом, успешно развивающих наши достижения. Мы же сами многое утратили в мастерстве монтажа.

Ждут своего решения и другие изобразительные проблемы кино — такие как взаимодействие композиции, цвета, светотени (это совсем забыто в цветных фильмах) и пространственных динамических решений.

Возникли и совершенно новые проблемы, выдвигаемые техническими открытиями, в частности творческое освоение широкого экрана и стереофонического звука.

В кинематограф пришло много молодежи, и этот отряд будет все время увеличиваться. Может быть, следует ввести постоянный раздел «Творчество молодых», дать им трибуну, а главное — найти верный тон в анализе и оценке их творчества. Наша обязанность — внимательно следить за тенденциями их развития, поддерживать талантливое, предостерегать от ошибок. В творческом пути молодежи важны не только дебюты. Надо внимательно приглядеться к их вторым и третьим картинам, потому что уже есть тревожные симптомы, говорящие о том, что некоторые молодые понимают профессионализацию как ремесленничество.

Сейчас много интересных актерских дебютов, по-новому раскрываются старые актеры. Об этом надо писать. Иногда нужны большие исследования, а иногда и краткие отклики, зарисовки.

В такой же лаконичной форме надо откликаться на все то новое и интересное, что на первый взгляд может показаться второстепенным. Как нам важны на кинопроизводстве все эти «мелочи» — из них подчас вырастает крупное!

В журнале наряду с серьезными теоретическими статьями должно быть много разнообразных материалов, много коротких статей и заметок.

И, наконец, о зарубежном разделе. Мы не можем оставаться в стороне от борьбы за прогрессивное реалистическое искусство. А для этого мы должны знать, что делается в любом кинематографическом лагере мира.

И не нужно торопиться в оценках, ограничивать себя в выборе красок! Кроме розовой и черной красок существует богатая палитра, в которой всегда можно найти верную тональность для точного освещения процессов кинематографической жизни.

Самым кратким — и все же точным — было заявление режиссера Ф. ЭРМЛЕРА:

— Хочу, чтобы журнал был мне крайне необходимым!

Конечно, журнал станет необходимым деятелям советской кинематографии тогда, когда будет отвечать их гражданским и художническим запросам. Каковы же они, эти запросы? Они разнообразны.

— Было бы отлично, — таково пожелание режиссера Л. АРНШТАМА, — если бы журнал печатал материалы не только по кинематографии. Нельзя замыкаться в кругу наших чисто профессиональных забот. Интересы искусства кино сплетаются с интересами, проблемами всех других искусств и литературы.

Режиссер Г. РОШАЛЬ выступает с таким же требованием к журналу:

— Желаю журналу стать принципиальным творческим органом советской кинематографии, где наконец будут остро и смело решаться все насущные проблемы, которые ставит перед нами сама жизнь.

— Я хотел бы, — заявляет С. МИХАЛКОВ, — чтобы журнал «Искусство кино» смелее вступал в творческие дискуссии, происходящие в среде писателей, работников кино, театра, живописи. И отражать ход таких дискуссий надо правдиво, всесторонне, не уподобляясь тем газетам, которые иногда отражают только угодную и удобную им точку зрения.

Н. ЛЕБЕДЕВ поставил перед журналом несколько задач:

— Повседневная, непримиримая, нещадная борьба со все еще очень живучими психологией и «творческим методом», получившими большое распространение среди кинематографистов в годы культа личности Сталина, — с беспринципностью в жизни и искусстве, отрывом от народа и уходом от правды, угодничеством и боязнью критики.

Неустанное, настойчивое, квалифицированное разъяснение ленинских, подлинно большевистских установок в области искусства, повседневное — на конкретных примерах — внедрение их в практику советского кино. Возврат к этим установкам — гарантия нового, мощного подъема художественного творчества. Смелая поддержка новаторства во всех областях кинематографии, начиная с постановки новых жизненных тем, кончая экспериментами в области выразительных средств и техники производства фильмов; поддержка и защита творческого риска.

Чуткое, любовное внимание к талантливой молодежи, идущей из ВГИКа и из смежных областей искусства, — тщательный анализ первых шагов, поисков, дерзаний, дружеский разбор ошибок и неудач, защита от бюрократов.

Если эти задачи будут решаться со страстью (и глубоким знанием дела), журнал будут не только перелистывать, но и читать с живой заинтересованностью.

Много претензий к журналу и дельных советов редколлегии высказал драматург А. СПЕШНЕВ:

— Дух ведомственной робости и почтительности перед мнениями того или иного работника Министерства культуры и Союза писателей мешал журналу в течение ряда лет оказать практическую помощь этим организациям и в то же время по-настоящему заинтересовать читателей. Давно пришло время стать журналу трибуной творческой мысли, коллективным организатором нового расцвета нашего киноискусства.

Мое первое пожелание: не «отражать» положение в кинематографии, а пытаться изменить его к лучшему, не плестись в обозе, а быть впереди.

Второе: предоставить страницы журнала художникам и критикам для обмена мыслями, поощрять поиски новых форм организации творческого процесса и творческого соревнования, все еще отягощенного бременем мелочной опеки, бюрократизма и вульгарного администрирования.

Третье: в рамках свободного обмена мнениями занять боевую партийную позицию в дискуссиях, которые ведутся сейчас у нас и в странах народной демократии о назначении и путях развития искусства в социалистическом обществе, о проблемах социалистического реализма.

Четвертое: содействовать возвращению в нашу кинематографию духа новаторства в области содержания и формы.

Пятое: оценивая сценарии и фильмы, всегда видеть за ними биографии художников, их путь в искусстве — не равнодушно рецензировать, а помогать мастерам кино, и в особенности молодежи, глубже осваивать и закреплять сильные стороны своего опыта и таланта.

Шестое: помнить, что свист критической дубины или просто критическая недоказательность не только дезориентирует художников, но и снижает уровень их мастерства.

И пусть во всех разделах журнала слов будет мало, но мыслям будет просторно.

Писатель В. ТЕНДРЯКОВ, ставший активным деятелем кинематографии, говорит:

— На мой взгляд, крайне необходимо организовать Союз советских кинематографистов.

Журнал «Искусство кино» должен быть органом этого творческого союза. Его обязанность — выступать с большой активностью, смелостью и ответственностью против кинематографической бюрократии, которая еще имеет место (хотя и значительно уменьшилась). Это первое.

Второе: мне бы хотелось, чтобы журнал поставил на своих страницах один из важнейших вопросов кинематографии, вопрос о единоначалии режиссера в процессе производства фильма.

Третье: творческая работа в кино находится в прямой зависимости от технической оснащенности студий. Необходимо поднять такие, казалось бы, далекие от искусства вопросы, как хотя бы страшно низкое качество пленки. Техническая отсталость студий сковывает творческую инициативу оператора, режиссера и даже сценариста, замыслы которого кромсаются в процессе съемок ввиду технической отсталости кинопроизводства.

И последнее: нужно поставить вопрос, необходим ли сценарный отдел в главке. Мне он представляется ненужной, лишней инстанцией при прохождении сценария. Таковы мои пожелания.

Наиболее активными в этом обмене мнениями и пожеланиями оказались представители ведущих профессий в кинематографии — драматурги и режиссеры. Но и они настаивают на том, чтобы журнал не ограничивался освещением проблем кинодраматургии и режиссуры.

— Журнал должен быть дорог, — говорит Г. РОШАЛЬ, — и актерам, и операторам, и художникам, и техническим специалистам. Он должен писать и о музыке фильмов и о различных постановочно-технических новшествах. Журнал не вправе оставлять в забвении и проблемы документальных и научно-популярных фильмов.

Защите творческих прав актера, как одного из соавторов фильма, посвящает свое выступление за «круглым столом» Л. СВЕРДЛИН.

— В последнее время журнал «Искусство кино» слишком мало писал об актерском мастерстве, о месте актера в создании фильма, а ведь в годы расцвета советской кинематографии наши актеры сделали немало!

Я думаю, будет справедливо, если журнал поставит перед собой такую задачу: вернуть актеру то место в кинематографии, которое он заслуживает. А это, по-моему, значит: киноактер должен обсуждать с драматургом его сценарий, подобно тому как театральный актер обсуждает с автором пьесу. Киноактер должен принимать участие в обсуждении режиссерских замыслов — не быть их пассивным исполнителем. Киноактер должен принимать участие в создании фильма до конца, то есть иметь право голоса в обсуждении фильма до того, как он будет считаться законченным.

Журнал имеет возможность поднять значение актерского творчества!

К Л. Свердлину присоединяются другие актеры. Они говорят, что освещать проблемы актерского творчества должны не только критики, теоретики, искусствоведы, но и они сами — артисты, обязанные по долгу творческой ответственности писать и о своем труде и о труде товарищей по искусству.

Мысль Б. ЧИРКОВА такова:

— Необходимо, чтобы возможно больше мастеров кино — и старых и молодых — высказывалось на страницах журнала о творческих проб-

лемах. Я очень хочу, чтобы возродилась старая хорошая традиция: дружески, но прямо, даже резко критиковать работу и свою и своих товарищей... Пусть кинематографисты расскажут при этом как можно более полно о своем творческом опыте и откровенно говорят обо всех помехах в своей деятельности.

Е. КУЗЬМИНА ставит важный вопрос о взаимоотношениях авторов и редакции журнала.

— Я хочу, чтобы авторы статей, посвященных нашим фильмам, были правдивы, не лицемерили, не приспособлялись к вкусам редакции, хочу, чтобы редакция не «причесывала» их статей. Пусть больше будет ответственности у автора, пусть автор сам отвечает перед читателями за свои мысли и свой вкус.

— Меньше абстрактных статей, больше конкретного творческого разбора фильмов, меньше ложного «академизма» в журнале — такова реплика Т. МАКАРОВОЙ.

Кинодраматург К. ИСАЕВ сказал:

— Я хочу, чтобы журнал занимался теорией кинематографа, но не понимал под этим общие фразы, многократно повторенные истины и псевдонаучные термины.

Г. МДИВАНИ твердо надеется, что советская кинематография будет выпускать в 1957 году десятки хороших фильмов, посвященных нашей современности, а журнал покажет, каким образом мастера кино добьются этого. Он обращает внимание редколлегии на важную проблему национальной художественной формы.

— Мое пожелание заключается в том, чтобы журнал организовал дискуссию о национальных особенностях кинофильмов, создаваемых в студиях союзных республик, и помог выяснить, почему эти особенности так слабо проявляются в творчестве наших драматургов и режиссеров. Ведь это обедняет многообразие советского кино!

И. АННЕНСКИЙ возражает против критических ярлыков, безапелляционно наклеиваемых на фильм, он хочет найти на страницах журнала широкий обмен мнениями по поводу новых произведений советской кинематографии. Кроме того, он предлагает систематически изучать восприятие зрителей и обобщать собранный материал на страницах журнала.

— И по срокам выхода в свет и по содержанию статей журнал часто отставал от жизни,— отмечает И. Анненский.— Правда, и мы, творческие работники, виноваты в известной инертности: когда нас просят написать в журнал, мы не пишем. Мы не приходим в редакцию со статьями, написанными по собственной инициативе, а ведь журнал должен быть именно н а ш и м органом!

— Я прежде всего порадовался самому факту,—говорит Л. ЛУКОВ,— что за «круглым столом» встретились творческие работники нескольких киностудий! Может быть, мы таким образом лучше узнаем друг друга и сможем высказать наши требования журналу. Журнал обычно писал о режиссерах со «стабильной» репутацией ведущих мастеров, хотя эти веду-

щие мастера по десять лет ничего не делали. Надо писать о режиссерах, которые часто ставят фильмы, иногда с ошибками, но ставят! А о тех режиссерах, которые годами не выпускают новой картины, журнал должен сказать прямо: «Ничего о вас сказать не можем, потому что десять лет не видим вашей работы».

С. РОСТОЦКИЙ предлагает привлекать опытных режиссеров, актеров, операторов к рецензированию картин, созданных молодыми режиссерами.

— Иногда, быть может, это было бы субъективное рецензирование, но оно вызвало бы желание спорить, самому что-то написать в журнал — а это уже хорошо! Мне кажется, что журнал до сих пор был слишком «объективным». Хочется, чтобы он был больше похож на живого человека, то есть мог бы и сильно полюбить и сильно возненавидеть...

О том, что необходимо удовлетворять практические интересы кинематографистов при помощи хорошо налаженной журнальной информации, говорит Е. ПОМЕЩИКОВ.

— В новом, 1957 году хотелось бы найти на страницах журнала больше информационного материала, полезного для сценаристов, например краткие аннотации утвержденных к производству сценариев. Это необходимо нам в связи с увеличением количества кинокартин. Такая информация давала бы представление и о сценарных портфелях студий и даже — пусть очень приблизительно — об их художественном уровне.

Говорит Р. ЮРЕНЕВ:

— Я, кинокритик, привык в течение многих лет слышать от многих ответственных товарищей, что кинокритиков у нас нет. Не унывая в этом почти фантастическом положении, я все же думаю, что существую. Но дома у меня действительно нет. Я принужден был пользоваться гостеприимством «общих» или «смежных» редакций, где статьи мои зачастую толкали в свободный уголок и в уголке этом тщательно уминали, лишая не только индивидуальности, но и мысли. Я хочу верить, что в нашем новом «Искусстве кино» кинокритики обретут свой дом, где в обстановке дискуссий (которые для критики нужны как воздух) мы вырастим большую и нелицеприятную кинокритику, а затем и подлинную серьезную науку — киноведение.

Слово взяла Л. ПОГОЖЕВА.

— Процессы, происходящие в настоящее время в искусстве, представляются нам настолько серьезными и значительными, что оставаться в стороне от них или ограничиваться их констатацией, добру и злу внимая равнодушно, было бы совершенно недопустимо.

Мы должны принять горький упрек в отставании нашего журнала от жизни. Не будем сейчас анализировать причин. Мы признаем, что журнал должен быть актуальным, но не в том понимании, когда требуется немедленный отклик на события, на выход фильма и т. д. В силу специфических условий ежемесячного издания с длительным подготовительным и

производственным процессом мы не можем, да и не должны гнаться за тем, что может быть названо «сенсацией».

Актуальность нашего журнала, как мне представляется, должна заключаться в том, что на примерах фильмов текущего года, фильмов прошлых лет и фильмов, давно сошедших с экрана, анализируя их и размышляя об их судьбах, мы должны бороться за то, что является прогрессивным в жизни искусства.

Поддерживая произведения, отмеченные печатью истинного таланта, развивающие лучшие традиции передового советского искусства, произведения, смело вторгающиеся в новые сферы и области нашей жизни, мы должны быть непримиримы ко всему, что тянет наше искусство назад.

Где причины успеха картины? Какие фильмы и почему явились заметной вехой на пути развития нашего реалистического киноискусства? Что мешало его развитию? Почему многие фильмы канули в лету, не оставив следа в памяти зрителей и на страницах истории кино?

За всеми этими вопросами встает необходимость глубокого уяснения метода социалистического реализма.

Кое-кто сегодня готов подвергнуть сомнению само понятие социалистического реализма как метода в искусстве. Вероятно, это является своеобразной реакцией на догматическое, начетническое понимание социалистического реализма, когда строго регламентированные «пункты» были прокрустовым ложем, куда критики и теоретики вбивали живые явления искусства.

Отрицая такое понимание и утверждая, что социалистический реализм не является чем-то застывшим, каким-то абсолютным законом, стоящим выше событий и времени, мы утверждаем также и то, что социалистический реализм — это наша философия в искусстве. Так претворяется в искусстве марксистско-ленинское понимание законов общественного развития, так выражается в творчестве социалистическое мировоззрение художника. И уж, конечно, мы можем говорить о социалистическом реализме не только в применении к явлениям искусства, отражающим социалистическую действительность, но и в применении к произведениям, повествующим о прошлом, и к экранизации классики.

Как философская основа, как метод социалистический реализм не устанавливает каноны — какую и как следует изображать действительность в искусстве, — но определяет подход к изображению жизни, определяет позицию художника.

Решения XX съезда КПСС, осудившие многие явления, порожденные культом личности Сталина, открыли широкий простор творческой инициативе, свободному обмену мыслями и мнениями.

И мы уже видим положительные результаты начавшегося оживления в искусстве, в публицистике. Будем же по мере сил способствовать этому процессу!

Оценивая на страницах новогоднего номера нашего журнала картины молодых режиссеров, предоставляя им возможность высказать суждения и мысли о своей работе и работе своих товарищей, мы стремимся к акти-

визации нашей творческой и теоретической мысли, убежденные в том, что один из семи смертных грехов есть грех равнодушия.

Равнодушие убивает, оно действует, как яд, медленно разрушающий организм, оно приводит к нигилизму, а его терпеть нельзя.

У нашего киноискусства славное прошлое, оно связано с победами социалистического реализма; немало отличных кинопроизведений было создано и в двадцатых, и в тридцатых годах, и в годы войны, и в послевоенный период. По справедливости наше искусство признано всем прогрессивным человечеством передовым искусством. Мы гордимся этим и уверены, что будущее принесет нам новые победы. Этому мы должны способствовать, критикуя все плохое, мелкое, конъюнктурное, ремесленное и поддерживая все настоящее, талантливое, правдивое, глубокое, открывающее новые горизонты в киноискусстве.

Наш любимый художник Александр Петрович Довженко часто бывал в редакции и высказывал свои пожелания журналу. Незадолго до смерти он говорил: «Недавно я видел одну новую картину. Она выглядела правдоподобной, там все было похоже на обыкновенную жизнь. Но какими неинтересными, скучными, унылыми показали авторы наших людей! Я всегда считал, что искусство должно уметь увидеть красоту в человеке, оно должно обрести крылья».

«Я хочу,— сказал А. Довженко,— чтобы журнал резко отмежевался от натурализма даже своим внешним обликом. Журнал должен надеть новый костюм. Черт бы нас побрал, ведь раньше мы хорошо печатали журналы, даже в 1922 году!..»

Работы предстоит много, но это прекрасная и важная работа! Она будет вестись нами по возможности в разнообразных формах. Сценарии, статьи, рецензии, отклики, беседы, сообщения, хроника, публицистика, пародии, сатира — все должно быть у нас на вооружении и подчинено общей цели: правдиво, с марксистско-ленинских позиций отражать жизнь искусства, помогая его движению вперед.





А. Довженко

ПОЭМА О МОРЕ

> «Реве та стогне Дніпр широкий,
> Сердитий вітер завива,
> До долу верби гне високи,
> Горами хвилю підійма».

Я на палубе парохода «Некрасов». Чарующий мир плывет передо мной: синие воды, белые пески, белые хаты на зеленых высоких холмах. Проплывает Канев.

Вот и могила Шевченко. Величаво реет над рекой Тарасова гора.

> «І блідний місяць на ту пору
> З-за хмари де-де виглядав,
> Неначе човен в синім морі...»

Песня начинается сразу, с первого метра титров этого фильма. Ее поет сильный хор на «Некрасове». Песня ширится, растет, разливается на вечерних просторах Днепра.



Птицы летят надо мной, волнуют меня. С детских лет меня волнуют птицы, летящие в вечернем небе.

Ко мне подходит человек средних лет. Кто он — учитель, инженер, садовод,— я не знаю. Но есть в нем что-то близкое мне и родное. Мы оба с ним когда-то в раннем детстве бродили босиком по нетронутым пляжам этой великой реки нашего народа, оба пили ее мягкую воду. Он счастлив оттого, что я плыву по родной реке, а я счастлив, что он плывет, и эти девушки и мальчики, и две пары молодоженов с первыми грудными детьми, и речники красивые, и задумчивые колхозники. Он тихо спрашивает меня:

— Это вы?

Я говорю:

— Да.

Он пожимает мне руку и целует в плечо.

— Благодарю вас.

— Я подумал: это, наверно, вы. О чем вы думали сейчас?

— Пожалуй, ни о чем...— отвечаю я ему.— То есть обо всем.

— Вы думали о доме?

— Я думал о жизни. Я весь во власти чувств. Я думаю: как прекрасен мир и как прекрасна жизнь. И почему так редко люди чувствуют это!

— Да. Это река думы навевает. Я тоже, когда плыву, всегда в ее власти... Как плещется вода... Вы едете...

— Домой хочу. В село, где я родился.

За кормой чели уносится в темно-синюю сверкающую даль. Звезды в небе и воде, серебряный берег несется, несется...

Я опускаюсь в шлюзы Запорожской плотины. «Некрасов» в камере шлюза. Из воды поднимается медленно в гору мокрая громада бетона.

Сценарий иллюстрирован эскизами декораций и раскадровкой художников съемочной группы «Поэмы о море» А. Борисова и И. Пластинкина, работавших под руководством А. П. Довженко.

На бетонной струящейся стене читаю знаки времени: какие-то надписи, даты, слово «гвардия», слово «Литва», имена... На бетоне следы опалубков, взрывов — все в зеленой патине, струящейся воде.

Я переношусь мыслью в двадцать третье столетие, и тогда шлюзовая камера сразу начинает казаться мне старинной. Я вижу на мокром, еще более позеленевшем бетоне высеченные имена и фамилии каменщиков, плотников, бетонщиков — весь многотысячный персонифицированный коллектив строителей эпохи начала великих работ.

С высокой башни шлюзовой камеры несется по радио Четвертая симфония Бетховена. «Некрасов» опускается все ниже и ниже. Мокрые, струящиеся стены поднялись на громадную высоту. Народ на палубе — как зачарованный. Все смотрят вверх. Солнце заходит кроваво-красное. И в небе такое торжество, багряные лучи так освещают воздушную пыль и далекие стратосферические облака, что даже дети притихли и хор умолк на верхней палубе «Некрасова».

Раскрываются последние ворота шлюза — передо мной Хортица и величавый полукруг плотины Днепрогэса.

Шандоры подняты. Сорок восемь могучих струй слились в один пенящийся гигантский водопад и низвергаются впустую, вдохновляя неразумных поэтов и радуя детей.

Нет. Это мимолетный обман воображения. Водопад шумит здесь попусту лишь весной, в паводок. Сейчас суха плотина и мертва. Днепр обмелел. На широких днепровских плавнях сотни рабочих рубят, пилят, корчуют, тянут тягачами столетние вербы, осокори, тополя — готовится дно будущего моря.

Степь изнывает без воды. Нет дождя уже пятнадцать месяцев.

Семьсот тысяч одних только многосотлетних деревьев уже порублено на низких днепровских островах.

На верхней палубе «Некрасова» — пара, еще молодая. Но у них уже трое детей: один ребенок у него на руках, двое на узлах, а мать, склонившись к плечу мужа, спит.



Рядом три девушки из новых местных пассажиров. Я с ними разговариваю:

— Скажите мне, вот вы работаете здесь...

— Да. Мы готовим дно моря, — легкий жест в сторону широкой поймы. — Чистим его от деревьев и пней.

— А я штукатурщица. В Новой Каховке. Штукатурю дома.

— Что вы говорите?

— Да. Вы не смотрите, что я маленькая. Я была уже бригадиром, работала на хлопковых полях. И вот ушла...

— А до́ма?

— Мать и две сестры...

— Отец?

— Убит на войне.

— Мой тоже.

А что с вашей подругой?

— С Валей?

— Почему у нее слезы? Валя, почему у вас слезы на глазах?.. Она плачет.

— Она плачет, потому что ей тяжело и она страдает.

— ...Он был вашим мужем, Валя? Да?

— Да. Не знаю, как назвать теперь... Какой эгоист!..

— У вас ребенок?

— Ось.

— Мальчик?

— Да.

— Как зовут?

— Валерик... Он тоже был Валерик.

— Прелестное дитя.

— Правда? — Улыбка матери. — Какое слово найти для него, самое...

— Обыкновенный негодяй. Подлый трус и беглец.

— Он к вам вернется, Валя. Он обязательно придет.

— Ни за что! Никогда! Я сама воспитаю Валерика... Моего сына. Я не так воспитаю его... О, как я презираю этого человека!

— А кто он, простите?

— Студент гидротехнического. Мастер... Красавец... Мизерная душа!

— Я никогда не выйду замуж,— с грустной доверчивостью говорит мне труженица моря. У нее очень миловидное лицо, красивая шея и плечи. Но она крупная девушка, похожая на античную кариатиду, и это ее, по-видимому, стесняет. Я допускаю, что она завидует миниатюрности своей подруги, изящной штукатурщицы Олеси.

— Почему вы не выйдете замуж? Ужель никто не предлагал вам руки и сердца? — спрашиваю я, испытывая неловкость от старомодности подвернувшихся двух последних слов.

— Нет, предлагали. Но попадались все грубые или некрасивые. Один был хороший, просил моей, как вы сказали, руки и сердца, но я не согласилась.

— Не понравился?

— Нос. Какой-то весь пошел набок. На войне, говорит, близко снаряд пролетел. Ну скажите.... Я так проплакала всю ночь над рекой... Должна ли я всю жизнь смотреть на такой нос и так близко? Нет, нет...

— Это неправильно и глупо, — протестует Олеся и вопросительно глядит на меня. — Вы, очевидно, профессор?

— Да, в этом роде.

— Я никогда не скажу так на собрании с трибуны, потому что это



было бы позорным, но вам я признаюсь, раз уж вы интересуетесь, чего бы мы лично хотели. Я прежде всего ужасно бы хотела выйти замуж, то есть чтобы у меня был муж, да. Я не думаю, чтоб он был непременно красивым или знаменитым. Не это может меня радовать в нем. Я бы хотела лишь одного — чтоб у него была хорошая душа. Чтоб эта душа у него была нежная и добрая. Чтоб он любил меня и был со мной ласков, чтоб он заботился обо мне и чтоб у нас рождались хорошие дети. — Потом, с улыбкой, немного лукавой, взглянув на подругу, она говорит мне: — За что любишь человека? За что-то ведь неизвестное, правда?

В глазах девушки светятся искры нерастраченной нежности. Она вся переполнена желанием радости и вся раскрыта для счастья в лучших своих надеждах и предчувствиях. И вместе с тем в ее словах и в какой-то глубоко припрятанной части подтекста я чувствую нотки опасения и тревоги и, может быть, даже страха, что даже среди лучших сверстников ее не везде уживается та нежность, которой ждет ее девическое сердце. У Вали снова навернулись слезы.

Молодая мать, спавшая на плече своего мужа, проснулась, потому что ребенок начал ворочаться и тихо выражать недовольство.

— Ой!.. Ну покачай его немножко, покачай. Я посплю. Какой мне сон приснился!.. Лечу, лечу...

— Где ты летишь? Странная женщина, стоит ей заснуть, сразу начинает летать.

— Откуда едете? Куда?

— В Каховку, с Волго-Дона. Вообще-то мы из Россоши. Работаем бульдозеристом.

— Как работа?

— Отличная, лучше не надо. Но скучная, с детишками год не играл. А сейчас вот получил квартиру, перевожу фамилию... Дуся, вот профессор хочет поговорить с тобой...

— Не шевелись. Не буди меня. Еще немножко... одну минуточку... Ой!



Весь этот тихий диалог идет уже на кадрах ее сна, потому что, закрыв глаза, она сразу погрузилась в сон, и сновидение продолжается — так это бывает порой у молодых, здоровых, но очень уставших людей.

Снится ей, что она с детьми летит над Днепром легко и плавно, как птица. Чуть взмахнув рукой, она парит в голубом небе над рекой. Необозримы просторы Днепра и степей. Она невесома. Освобождение от тяжести присуще ей только одной, это не удивляет ее, а только радует. Это отрадное чувство сна-полета, знакомое каждому, кто знает труд, в ком живут стремления, и юные мечты, и могучее движение пола.

Ее сон сопровождается музыкой... Может быть, он прервется в картине показом ее мужа с ребятами и девушек — труженицы моря и штукатурщицы, потому что они обе тихонько и очень слаженно поют. Но вот постепенно в музыку и песню входит новый настойчивый, упругий звук.

Над Днепром высоко в небе самолет. Пассажиров немного. Начальник строительства Каховской ГЭС Аристархов, инженер гидроспецстроя Широков, начальник монтажного управления ГЭС Булатников и «главный хозяин моря» и «затопленец» Богачук. Это инженеры-коммунисты средних лет. Они возвращаются из командировки и, пролетая уже над «своим морем», склонились над схемой.

Генерал Федорченко — крупный человек лет пятидесяти пяти. С ним младший его сын Алик, не отрывается от окна. Генерал в штатском. Могучий, с лицом грубым и властным, на котором отложились великие события нашего века.

Ему тесно в кабине пассажиров. Хочется видеть степи, ощущать просторы. Он выходит в светлую кабину пилотов и останавливается.

Он не видит уже под собой ни Киевщины, ни Полтавщины, ни Запорожья, только целую планету, окутанную легким голубым маревом.

И всех, кого он любит, весь народ, что где-то трудится под ним внизу, он обнимает, пролетая, в глубоком внутреннем поклоне.

Он весь во власти могучего потока воспоминаний, ассоциаций, новых знаний и величественных задач, которым посвящена сегодня его жизнь.



Как далеко может видеть человек! Как велик он при всей своей малости! Какое-то почти мгновение живет он на маленькой планете, затерянной на краю одной из ста миллионов Галактик, и все же обнимает вселенную всю, без начала и конца!

«Я бессмертный человек,— думает генерал Федорченко, глядя на голубые просторы,— и абсолютно не важно, сколько микронных единиц времени будет существовать мое персональное я. Я бессмертный, счастливый человек, и то, что я чувствую, и то, что я делаю, — прекрасно... Только чего-то я не узнаю...».

— Не узнаёте чего-то, правда?

— Да.

— Еще бы. Ведь плавней уже нет. — Вошедший в кабину пилотов Аристархов весело оглядывает широкую пойму Днепра.

— Вот Конка, видите, Царицын Кут, вот бывший Великий Луг запорожский. Здесь очищаем мы от пней тридцать пять тысяч гектаров. В этой части моря будет чистое тоневое дно.

— Да-а, нет плавней! — удивился генерал.

— Конечно. Ведь мы же над морем летим. Вон перед нами Берислав и Каховка.

— Каховка!.. Где?.. Боже мой... — Генерал подходит к сферическому плексигласовому окну и, наклонясь слегка вперед, словно повисает в голубом просторе над необъятной равниной и тонкой струйкой Днепра средь песков.

— ...Легендарная... И ведь все ж это было при нас. Тут Врангеля громил я в двадцатом году. А мой отец когда-то здесь батрачил... давно... давно, в девяностых годах, у Фальцфейна.— Генерал задумался.— Да. Нанимались от Николы до Покрова, и сходились и расходились по этим просторам...

— Пешком?

— Пешком, брат, а как же! Идут батьки степями вдоль Днепра. Свитки, торбы, ноги босы. Идет батрачество!..

И, словно повинуясь воспоминанию потомка, возникают в степи батраки. Вот их громадные толпы у берега Днепра. Тысячи бедняков — черниговских, полтавских, курских, смоленских, подольских — ожидают нанимателя. Вот они бредут по степи. Днепр серебрится вдали. Раскаленное до крови солнце уже на закате. Вся безбрежная равнина, и Днепр, и безоблачное небо залиты мутно-красным светом засухи. И кажется эта горсточка батраков затерянной и печальной, как журавлиный клич. И песня их печальна:

«Ой, бурлака молоденький
Вийшов рано з дому.
Гей, і прослалась
Довга стежка йому,
Молодому».

Чумаки проезжают из Крыма в темных просмоленных сорочках. Худы волы круторогие, голая степь. Беспощадное солнце враждует с землей. Поют чумаки хриплыми басами.

«Із Одеси преславної завезли чуму.
Упав чумак край дороги,
Гей-гей, горенько йому».

Волы его круторогие понуро стоят. На кургане столетний кобзарь допевает свою думу сердечным дивчатам.

Генерал стоит в прозрачной кабине самолета. Он весь ушел в воспоминания. Сверкающий самолет парит над степями.

Грузовые машины мчатся по степи. На скифском кургане и у кургана виднеются палатки и геолого-разведывательные знаки.

На грузовике пассажиры провожают глазами самолет.

По проселочной дороге на околице села сын колхозницы Марии Гуренко уходит из колхоза. Трудные минуты. Ивану кажется, что все односельчане глядят на него с презрением, как на изменника, хотя на самом деле никто на него не глядит.

Идет медленно, но в душе он спешит — скорее бы, скорее... Все решено бесповоротно.

Мать пытается что-то сказать ему. Тщетно...

— Вы все думаете, мама, что я маленький. А я войну прошел, был ранен дважды, участвовал во взятии больших городов.

— Но ты же самый меньший.

— Да. Но старших-то нет. Все трое сгинули в боях, батько четвертый.

— То уж так судилось. А ты зачем покидаешь меня? Останься, Иваночко.

— Мамо, не могу.

— Ты глянь, как хорошо, как весело тут.

— Мне здесь уже не весело.

— А красиво как! Тихо.

— Мне нужен гром и грохот, мамо. Движение мне нужно.

— Какие вербы, криницы! Да зацветут черешни...

— Нет.

— Не красиво?

— Я принадлежу другой красе.



— Болоту! — отзывается с упреком сестра-вдова уже вдогонку брату. — Хоть бы еще имел специальность. Самосвалы гоняет день и ночь да на бульдозере скрежещет.

— Я строитель! — отвечает уходящий, оглянувшись на прощание. — Еще пять лет — все станет ясным.

Покидает колхоз «Путь к коммунизму» и Ричард Гусак. Два его соседа, Корж и Алчевский, и их жены с детьми провожают его. Им нечего сказать уже Ричарду — черт с ним, пусть уходит. Но сам уходящий хочет оправдать свой поступок.

— Чего я буду спину гнуть в колхозе? До каких пор?

— Оставь. Какую спину? Вздор!

— Я видел мир. Я прошел пол-Европы.

— Мы тоже прошли.

— Скучно мне, поняли, в колхозе. Не могу, не вижу ничего, кроме работы. Нет того, к чему стремится душа моя и моей Дуньки: ни парка, ни света, ни театра, ни клуба. Усадьбы разгорожены — тоска. И каждый день, выходя из хаты, не хочу возвращаться. Тикаю, как рыба из дырявого невода. Как птица из раскрытой клетки, лечу.

— Подожди, постой. А ты подумал о государстве?

— Оставьте... Пусть оно подумает обо мне, если я дошел до потери любви к земледелию, если меня печаль сосет. Я пошел.

— Рукопожатия отменены.

— Как знаете.

Уходит быстро. Душевная раздвоенность его так тяжела, внутреннее неустройство так угнетает его, что он даже пошатывается на ходу. А соседи, с которыми прожил он столько лет, смотрят ему вслед.

— Остановись, Гусак!

Гусак останавливается. К нему подходит Корж. Гусаку кажется, что он скажет ему самые обидные слова. И Корж действительно говорит эти слова:

— Лети, Гусаче, — говорит Корж, видавший много в жизни. — Уж если вышло так, что разговор наш слышен так далеко, — запомни: нет

у нас зла на тебя. Мы будем посылать тебе зерно от трудов своих, потому что наше призвание — творить хлеб и мед для отечества, как ты знаешь. Мы тоже брали столицы, и освобождали народы, и видели великое и страшное, и много красоты видели. В жизни все забывается. Но всегда надо думать, что есть незабываемое. Понял? Поэтому при любых обстоятельствах мы не перестанем говорить даже перед таким, по сути говоря, ничтожным человеком, как ты: осторожно с землею. Земля мстит за измену... Иди...

На широком и ровном шляхе грузовик забирает девушек. Орися Гордиенко спешит к машине. Она уже почти оторвалась от матери. Ей безумно жалко, но она оставит мать, потому что пришло ее время. Она все скажет матери в последнюю минуту расставания, и мать поймет ее.

— Нет, не просите меня.

— Доченька...

— Не надо. Может, я себе пару найду.

— Голубка моя.

— Любить мне хочется, мама... Время настало. Вас же любили когда-то. Может, я... найду... мама...

— Дитя?

— Да... Так хочу дытыну...

Уходит машина. А мать, взмахнув руками, уменьшается быстро в степи.

Девушки в машине. Лица в профиль. Волосы развеваются на ветру. Все молча думают свои девические думы. Но кажется, что они поют. Что делать девушкам в степи на машинах средь этих голубых безграничных широт? И, хотя знойные степные просторы заполнены их песней, глаза устремлены вперед, вперед, серьезные и словно вопрошающие судьбу свою на этом чарующем лету.

А две девушки спят, прислонившись щека к щеке, и светлые их волосы в стремящемся воздухе вьются за ними волной. Глаза закрыты. Лица умные, нежные. Степь кругом, и всё стремится вперед, и это их молчание, и тени сомкнутых ресниц, и звуки песни, несущейся неизвестно откуда. Что им снится?..

...Тысячи вопросов охватывают меня, тысячи вопросов реют над их головами в завихрениях пыли.

Четвертая «МАЗ» обгоняет меня.

На ней, держась за кузов и плотно прижавшись одна к другой, стоят пять юных девушек, почти что девочек. Они поют. Им хочется перекричать шум мотора и широчайшее пространство. Это сама песня несется в степи.

«Соснові клепки, а дубове денце,
Не цурайсь мене, серце...»

Песня старинная, печальная, но они поют ее в таком радостном мажоре и широко раскрытые рты их так красивы, как будто ничего в мире более прекрасного не существует в это мгновение.

Они уносятся вперед.

Я оглядываюсь на дали, на всю эту благородную открытость. Душа моя полна радости и сожалений. Я думаю: ну как же можно жить так долго без равнины? Потом я обращаюсь к водителю «виллиса». Но он, словно читая на моем лице все, о чем я хочу его спросить, сразу отвечает на незаданный вопрос:

— Да, теперь уж никакая сила не удержит их в селе. Уж если их обучили Евгению Онегину и Татьяне, — кончено. Теперь или образование надо прекращать, или село перестраивать.

— Почему?

— Гармония нарушилась, понимаешь. Неинтересно им.

— То есть?

— Скучно стало им в колхозе. А тут еще усадьбы запустили, дворы разгорожены. Вот они и разлетаются. А рядом Каховка, строительство канала. Вы бы посмотрели, как выросли за четыре года — плотина, город, Дворец культуры, образование, цветы на улицах!.. Небо и земля, ей-богу...

Вот и Каховка, только не та легендарная, весенняя Каховка, при въезде в которую разочаровывается всякий, кто вздумает искать средь пыльных уличек материальные знаки героики гражданской войны.

Это Новая Каховка — город строителей гидростанции в низовьях Днепра. Всего лишь пятый год пошел, как возникла она на песках и виноградниках, но в ней уже двадцать пять тысяч жителей, уже больше тысячи детей успели здесь родить молодые матери. Все блещет новизной — дома, посадки, улицы, газоны, цветы, школы,— все растет, все хорошеет с каждым днем.

Жара невыносимая. На улицах мало людей, только грузовые машины несутся к плотине и шлюзу. Тысячи молодых строителей трудятся здесь дни и ночи, но они почти незаметны, так огромно сооружение и так богато оснащено оно механизмами. Несмолкаемый рокот машин составляет здесь главную музыку. Бесчисленные конусы перемещаемых песков, ржавые трубы метрового диаметра тянутся вдоль песков и озер на целые километры. Полуденное небо отражается в аспидной грязи огромного болота. Это земснаряды перемещают сюда песок, извергая пульпу из бесконечных своих труб.

Сверкающая грязь мне кажется прекрасной. Может ли это быть? Может! Разве глина великого скульптора — не застывшая грязь?

— Хорошо поработали. Красиво как, а? Смотрите! — Аристархов показывает мне один из участков работ. — Вот диалектика: болото ведь, правда, а красиво?

— Да, удивительно.

— А люди какие! Вон идет Греков — король гидромеханизации, великий человек, запомните... Михаил Петрович!

— С приездом! — отвечает издали инженер Греков, переходя через болото по трубе.

— Привет вам передавал, знаете кто — генерал Федорченко! В самолете с ним летел.

— Что вы говорите? Я ведь воевал у него. Где он?

— Домой поехал, к старику, в Зеленый Кут. Прощаться с хатой, говорит, потянуло.

Генерал Федорченко идет по степи. У Алика, мальчишки лет пятнадцати, невыразительное, скучающее лицо избалованного недоросля. Идет не рядом, отстал шагов на шесть.

— Папа, ну что тебе за охота идти здесь пешком? Давно бы прибыли на машине.

— Дед написал: приди домой пешком.

— Тебе не может дед приказывать.

— Почему не может?

— Потому что ты генерал.

— Я хочу думать, не мешай.

По полям, словно корабли в море, плывут громады хлебоуборочных машин. Впереди синеет пойма Днепра, а там, где-то в далеком мареве на другом берегу, на едва видимой горе, как стая белых голубей, виднеется село. Как дышится легко!

Голос генерала (дикторский текст):

«Как много счастья знал я в жизни! Счастье борьбы, предельных напряжений воли, трудов. Счастье любви и грозных битв и побед моего народа в гигантской борьбе труда с капиталом. И счастье моих побед. Ведь это я, босой пастушок, гонял здесь чужие стада, познал здесь первые мозоли на детских руках. Я бродил по нетронутым пляжам великой моей реки...».

— Как скучно...— У Алика на шее «лейка». Но он ничего не снимает. Все окружающее ему не нравится.— Вот уж никогда бы здесь не жил.

— «...Ничтожный генеральский сынок,— подумал отец-генерал,— сын батрака не ответит тебе».

— Папка, скажи, это что там за холмы?

— Это могилы скифских царей. Ты учил о скифах?

— У нас скифов не проходили.

Генерал молчит. Только слышны его думы (дикторский текст):

«Здесь прошло мое босоногое детство и моя негодующая юность, — он еще раз оглядывает родные просторы, и взгляд его проникает далеко, как бы в глубь веков.— *Здесь деды мои запорожцы стояли на страже народа два с половиной века и сам я кровь свою пролил, и враг бежал, бежал мой враг передо мною...».*

И вот возникают воспоминания. Сначала только в звуке. Весь видимый мир остается чарующим. Прекрасны дали, небо безмятежно. Но звуки, сначала отдаленные и слабые, нарастают и ширятся, и вдруг среди ясного неба превращаются в катастрофическую фонограмму боя.

Это не существует для мальчика, но воин-отец уже весь во власти воспоминаний. Это он вызвал их и сам уже, вы только посмотрите, как потрясен их силой. Но вот пропадают хлеба и ясное небо...

Грохот и гром потрясают поле. Земля содрогается под тяжестью стального потока немецко-фашистских танков.

— Огонь!!! — кричит невероятно резким голосом командир батареи.

Бешеный накал гнева придает воинам такую силу, что тяжелые орудия, кажется, вертятся у них в руках, как игрушки. С невероятным мускульным напряжением они откатывают их, поворачивают вправо и влево. Все мокрые, как в бане. Время летит на танках, жизнь — на секундах, смерть — на мгновениях. Всё бытие напряглось и сжалось до предела. Взрываются танки, горят.

По дороге, поднимая тучи пыли, бесконечным потоком мчатся к полю битвы переполненные бойцами пятитонки. А навстречу им несется вспять уже длинный поток таких же машин с вышедшими из строя ранеными. Идут на таран танки на танки, самолеты на самолеты.

Днепр!.. Неузнаваем.

Приток Днепра — веселая Конка! Обезображена. Вода мутная, кровавая, с мертвой рыбой. Снаряды ввергаются в нее и рвутся на дне, и из глубоких заводей и ям выворачиваются грязно-белыми чревами вверх контуженные насмерть сомы, сазаны, щуки.

Падают столетние деревья, рушатся в реку вверх корнями.

Какая была река!

Летают сотни птиц над местом боя. В воздушных волнах, как в тайфуне, бросает их из стороны в сторону, вперед, назад. На землю кидает от сверхударов звука, на землю, в гарь, в грязь, в пыль, прекрасную стаю белых голубей.

Погибшие взлетают, срываясь с земли и поднимаясь в черном куреве, в фонтанах глыб и песка и снова падая куда и как попало.

Воздух горит! На бойцах загораются сорочки. Горят спины у живых. Кричат: «горю!» — и падают на землю и вертятся на ней, туша друг друга ударами ладоней.

Горит краска на орудиях. И кажется уже, что стреляют из пылающих пушек и сами они загораются от термитных снарядов.

Кипит работа в медсанбате. Стены палатки вздымаются от взрывов. Сестра упала в обморок.



— Заберите сестру.

— Гей, заберите сестру! Сестра!..

Хирургу вкладывают в рот бутерброды. Резиновый передник хирурга весь в кровавых брызгах. Усталое, немолодое лицо в поту, глаза воспалены. Руки в резиновых перчатках подняты вверх.

— Вина!

Хирургу вливают вино.

От могучего взрыва всё вдруг затрепетало, всё срывается с места. Воздушная волна бросает хирурга на стенку и об пол.

— «Ульяна»! «Ульяна»!.. Огонь на меня!..—кричит раненый в бреду на операционном столе. Он уже без памяти доигрывает свою грозную игру.

Федорченко стоит среди раненых у палатки медсанбата в саду, раздетый до пояса, и, подняв на голову руки, медленно поворачивается перед сестрой, наматывая таким образом на себя бинт. Он ранен в грудь навылет. Сестра смотрит на Федорченко с обожанием. Заходит солнце. Федорченко победил. Он свободен. Это состояние удивительное, почти восторг грозного творчества, недоступный ни для кого кроме прямых победителей в кровавых битвах...

Звучит его голос (дикторский текст):

«Пройдет двенадцать беспримерных лет, прежде чем суждено мне будет возвратиться в дом своих отцов на великой реке. Пройду я трудный путь побед. Мир изменится. Падет фашизм. Освобожденные народы подымутся к разумной, новой жизни. Вперед, вперед, Федорченко...».

И происходит так, что в гигантскую какофонию боя вступает и постепенно вытесняет ее волнующая песня «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат, пусть солдаты немного поспят...».

Только не будем под эту песню показывать ни спящих солдат, ни памятников павшим героям на площадях западно-европейских столиц, а пойдет эта песня по кадрам задумчивых плотников, молодых и старых и средних лет.

Молча трудятся они на высоких стропилах. Сверкают, стучат топоры. Ветер горячий в степи. Видимость ясна вокруг, горизонт расширился на все стороны света.

Прекрасен человек в бою за родину. Прекрасен он в страданиях и смерти за нее. Но самая светлая красота его — в труде.

«Не тревожьте солдат, соловьи...»

В глубоком волнении Федорченко входит в родное село. Оно почти неузнаваемо. Нет, оно совершенно неузнаваемо.

Все молодое выросло, старое состарилось, сараев нет, плетни разгорожены. Исчезли сады, вербы.

— Простите!.. Эй! Здравствуйте! Скажите, как пройти?.. Где тут моя хата?

Мария Гуренко, проводившая сына в Каховку, смотрит на генерала. Она сразу догадалась, кто перед ней, и тем не менее от неожиданности переспрашивает:

— Какая хата?

— Федорченко Максима.

— Постойте... Так вы?..

— Игнат.

— Игнат?!

— Мария?!

— Да. Это вы?.. Это ты, Игнат?.. Боже мой!..

— А я узнал...

— Я тоже узнала тебя сразу. Ты теперь великий человек.

— Ну... генералом стал. Не думали когда-то мы, правда? Как ты?

— Не жалуюсь. Тоже живем непогано. Муж, правда, на войне... сразу его как-то убили, так что и воевал недолго, бедняжка...

— Дети?..

— Дети тоже: трое с войны не вернулись, один капитаном где-то, не знаю, подводной лодки, один в Каховку на строительство подался, а теперь уже и дочка меньшая туда рвется, школу кончает.

— Да... Время, время, Мария.

— Эге. Прошумело... Сорок лет...

— Промчалось, да.

— А я смотрю, не узнает меня, босу... Да что я говорю... Ну вот же ваша хата. Вон груша высокая, видишь?..— Заметив Алика.— Это сынок?..

— Да. Меньший... — К Алику. — Почему ты не поздороваешься?

— А почему я должен?.. Я с ней незнаком, — глухо отвечает Алик.

Генерал готов растерзать своего Алика, внешне сохраняя спокойствие.

Но Мария замечает это.

— Ничего. Теперь мода такая. Не надо его бить.

Она провожает генерала глазами и долго смотрит ему вслед. Когда ей было шестнадцать лет, а ему восемнадцать, он был первым, кто молча держал ее за руку у перелаза в тихий вечер и долго не выпускал руки, кто пробудил в ней нежность, мечты, желание счастья, и надежды, и слезы. Но это было так давно... Этого почти не было. Поэтому две слезы, прокатившиеся по ее щекам, высохшим от долгих лет и трудов, были легки, словно их не было совсем.

— Дома генерал армии Федорченко или нет?

— Дома.

Он узнал это по груше посреди двора.

И хата — вот она, белая, ветхая, с теплой соломенной крышей, поросшей мхом и травами.

Федорченко вошел уже в маленький дворик, заросший спорышом и ромашкой, и тут с ним происходит что-то такое, что вынуждает его быстро подойти к старой скамеечке под грушей и почти в изнеможении не сесть, а словно бы упасть на нее и, опершись рукой на старенький столик, закрыть лицо широкой крестьянской ладонью. Чуть вздрагивают расставленные пальцы...

Видя, что отец сел отдыхать, Алик сразу же направляется по узенькой стежке вниз, к реке. А со стороны улицы в это время подходят к воротам

трое или четверо ребятишек и начинают с любопытством рассматривать генерала, сидящего с закрытым лицом под грушей.

Генерал не замечает своих слез. Когда после долгой паузы он в глубоком молчании поворачивает голову к убогой своей хатке, видно, как по побледневшему лицу его катятся слезы. Полчища воспоминаний не только его, но, по-видимому, всего рода столкнулись внезапно в памяти и вырываются на свободу, так долго спавшие, почти что погребенные под огромными напластованиями событий сорока с лишним лет. Все эти годы его ум поглощен был войнами. Он принадлежал им весь, он в них прославился, и военное счастье сопутствовало ему, потому что он отстаивал с оружием в руках главную идею современности.



Да. Но вот с протяжным скрипом открывается ветхая дверь, и на темном фоне сеней показывается старая тетка генерала — Антонина.

«Кто бы это мог сидеть под грушей? Игнат — не Игнат. У Игната же, говорят, погоны и золотые ордена...».

Антонина тихо закрывает дверь, чтобы подумать, как быть.

Придя в себя от волнения, Федорченко поднимает голову. Перед ним, совсем близко, самый храбрый и самый любопытный из всех мальчишек, лет семи, босой, штаны закатаны до колен, в руке на шнурочке сверкают на солнце три полузасохших подлещика.

— Как тебя зовут?

— Сашко.

— Фамилия?

— Федорченко.

— Федорченко? А как зовут твоего батька?

Сашко смущен. Никогда он еще не звал своего батька по имени.

— Кажи — Опанас! — подсказывают мальцы у ворот.

— Опанас? — Генерал Федорченко обрадовался, словно он открыл для себя что-то неожиданное и необычайно дорогое.— Так ты Опанасов? А знаешь, кто я? Я твой дядько. Я тоже Федорченко... — Генерал сажает мальчика на колени и, бережно обняв, целует в темя. Выгоревший на солнце чуб Сашка́, и босые ноги, и рыбки напоминают ему детство.

— Я тоже Федорченко.

— И я Федорченко! — послышались со стороны ворот детские голоса.

К генералу подходит несколько мальчишек и одна девочка. Им тоже хочется, чтоб дядько приласкал их.

— А вы чьи?

— Мы Даниловы, а это, дядька, Лева Федорченко.

— А я Наталчина. Моя маты Наталка.

— Чего вы поналезли во двор? — На пороге Антонина. Детишки мигом убежали на улицу. Антонина почти догадалась, кто перед ней.— Чи цэ не ты, Игнат?..

Он входит в темные, прохладные сени, открывает дверь... Он в хате. Да, это его хата. Только вместо бога и святых в красном углу и на правой стене крупные олеографии Ворошилова, Буденного, и его собственный портрет в нескольких видах рядом с Георгием Победоносцем, и фотографии родственников.

Но почему все такое маленькое, низенькое?.. Какие крошечные окошки! Он оглядывается: из темных уголков, из печурок, из-под печи веет на него какой-то старой-старой печалью.

— Какая маленькая хата! Ведь она же была большая...

— Ну, обыкновенная, как у всех.— Старая тетка Антонина ласково и грустно улыбается.

— ...И я здесь родился? Неужели я здесь родился?
— Да. Ты здесь родился. Тебя удивляет прошлое?
— Да. Это почти невероятно. Вы не можете представить себе...
— Ну, как же.— Голос у Антонины ровный, спокойный и удивительно похож на голос матери. — Вот груша за окном. А вот кольцо вверху, смотри. Тут висела твоя детская люлька, и маты на этой вот скамеечке укачивала тебя, давно-давно...
— Та самая скамеечка...
— Ну вот. А маты певала, помнишь: «Ай-ну люли, коту дули...».
...Возле печи качается детская люлька. В люльке пятимесячный Федорченко шевелит ручками. А мать тихо напевает давным-давно забытую колыбельную:

«Ай-ну лю-ли, коту ду-ли...»

Под эту первую песенку кадр за кадром проносится вся его жизнь:
И первые шаги.
И первые штаны.
И первое большое горе — мертвая мать.
И слезы в поле под проливным дождем среди отары овец.
И первая встреча «с ней» у перелаза.
И муштра в царской армии.
Война, ранения — одно, другое, третье.
И тюремная решетка. И расстрел. И освобождение.
И потрясающий восторг. Атака в Первой конной.
И снова госпиталь.
И любовь «милосердной сестры».
И еще и еще...
Теснятся образы... «Последний раненый, сестра!»
— Ур-ра! — кричат раненые воины у медсанбата.
Гремят тяжелые батареи, поднимая над неводами тучу пыли.
И стало тихо на земле.
— А где же батько? — спрашивает генерал Антонину, приходя в себя от потока образов.
— Село стоит на горе. Все с председателем никак не помирится.
— Не согласен?
— Боже сохрани.... Воевал всю жизнь, таким и помрет. Дом культуры построили тесный, окна не туда. А тот еще «ЗИМ» завел.
— Кто?
— Председатель.
— А кто председатель?
— Да Савка ж Зарудный.
— Савка? Хороший председатель?
— Дуже. Работящий, душевный. Но политически уже, кажуть, не подходит.
— Почему?
— Горилку начал пить, сердце не выдерживает. Так хотят уже его снимать, кандидата нема. Недавно заходил. Сердитый, морда красна-красна. «Ужели, говорит, ваш генерал не приедет?» Так уж хочет тебя повидать... О!.. Идет.
— Савка!
— Игнат!
— Узнаешь меня?
— Нет. Прости, не узнаю.
— И я не узнаю. Ты Зарудный?
— Да.

— Ну, брат ты мой... Здоров!
— Здоров.
— Ну как?.. Ой-ой-ой!.. Мы рыбу ловили с тобой?
— Да. Сено косили.
— Пасли коней?
— Картошку пекли.
— Да. Слышу запах...
— Ну как же ты?
— Ничего.
— Жизнь как?
— Да как сказать... Живем в великое время: приходится платить за привилегию. Война будет?
— Не должна быть.
— Ты это так, для успокоения, или спрашивал Булганина, Жукова?..
— Спрашивал и Булганина, и Жукова, и даже Мао Цзэ-дуна.
— Да. Если бы желания побеждали всегда уже тем, что они человечны!.. Давно мы не видались.



— Давно. Лет двести.
— Как развела нас судьба!..
— Да. Ты генералом стал. Я — дядько.
— Ну, дядько на «ЗИМе» — это тоже генерал.
— Эге... главнокомандующий...
— Конечно!
— ...над бабами да школярами. А молодежь у тебя да у Аристархова на стройке. Да все хотят учиться.
— Ну и добре!
— А-а!.. Учиться все хотят, только не сельскому хозяйству. Не вижу я добра... Все от земли бегут. Что ж это такое? Предпринимайте меры. До каких же пор? Тридцать восемь хлопцев и девчат окончило десятилетку, и только одна дивчинка пожелала в агрономический. Меньшая моя, Катерина, тоже подалась на Каховку, в гидротехнический.
— А красавица, если б ты только видел! — В голосе Антонины нежная любовь к Кате.— А разумная да приветливая!
— Ну, будет инженером. Это же великолепно, Савка! Покажешь красавицу.
— Нет ее, — задумчиво отвечает генералу председатель колхоза. — Должна была приехать, и нет. Что-то ее не пустило.
— Ну что ты?..
— У меня много мыслей... — Слышен гудок «ЗИМа».— Ну пошел я. Вечером поговорим об инженерах.
Входит водитель машины.
— Савва Антонович, машина из Каховки. По-моему, Катря приехала.
— Иду.— Уходит.
— Страдает, — Антонина говорит тихо, словно боясь, чтоб не услышал Зарудный за дверью, — жинку его, Ганну, повесили.
— Что вы говорите!..
— Фашисты немецкие. Сразу, как пришли. Прятала двух раненых русских офицеров. А он же в армии был с хлопцами. Так я сама Катю доглядела, чтоб ты знал. А потом уже сыны на войне пропали, а дочка дома не хочет... Вот ему печаль. Новую хату поставил на горе, четыре комнаты. А для кого? Я это на картах гадаю: печаль ему падает.

Зарудный подъезжает к своей новой хате почти одновременно с Катериной. Она весело прощается с подругами и товарищами по строительству. Ее грузовая машина быстро исчезает.

— Батько?!

— Здравствуй, дочка! Вот твой новый дом. Смотри, простор какой кругом!

— Хорошо!

— Нравится?

— Очень. Какой вы мастер, тату! На все руки. Я всем в Каховке говорю: такого мастера, как мой отец, нигде другого нет... Как хорошо... Как хорошо!..— Катерина обошла все четыре комнаты, чистые, сверкающие белизной.— Люблю все новое!

— И я. Что в Каховке? Как там? Скоро?

— Гремит Каховка, батько. Мы там уже город построили новый, на песках. Все удивляются. И сами удивляемся, как все быстро и легко... На улицах цветы, плодовые деревья, виноград собираются сажать на улице, и улица будет называться Виноградной. Это такая красота, тату, такая!.. Одна писательница сказала: признаю два города — Ленинград и Каховку. Все просто влюблены.

— А плотина?

— А плотина — чудо. И Днепр там синий-синий!

— Так... Днепр синий. Ну, а печаль у тебя откуда?

— Печаль?..— Голос Катерины дрогнул.

Она поняла, что отец все прочел на ее лице. Тоска вдруг придавила ее, и она сразу становится иной. Говорит тихо. В голосе — скрытая жалоба.

— Какая печаль?

— В глазах.

— Не спрашивайте, тату.

— Болит сердце?

— Болит, тату.

— Нет радости, взаимности?

— ...Не знаю.

— И тебе свет уже не мил и дом... да?

— Тату!

— И солнце не греет?

— Не надо.

— Жаль. А кто он, скажи мне?

— Кто?

— Этот ничтожный, глупый человек.

— Он очень умный.

— К нам идут. Улыбнись. Войдите!

Входит Валя с ребенком. Она устала. В глазах — решительность и какая-то гневная скорбь.

— Здравствуйте.

— Здравствуй. Что скажешь?

— К вам не приезжал один мужчина?

— Нет.

— Мне показалось...

— А кто мог к нам приехать?

— Прораб из Каховки. Он проехал через дамбу.

— Прораб?

— Да. Голик Валерий.

— А почему он должен к нам приехать?

— Он не приедет к нам.— Катерина чувствует, что она выдала себя этими словами, и быстро уходит, закрыв дверь.

— Кто этот Голик? Это затопленец?

— Отец ребенка... этого. Прораб. На дамбе был, теперь в Каховке.

— Ничего не понимаю.

— Он очень быстро стал расти. Я, говорит, расту, а вы, то есть я и оно, отстали. Он очень умный скот... Значит, он не был здесь? Простите, мне однажды показалось, что он мог к вам приехать...

Катерина стоит за дверью, в другой комнате, в полном смятении. Что ей делать? Кто эта женщина? Неужели ей известно, что он мог приехать к ним?.. И он ведь не приедет. Нет, нет... Она слышит, как отец говорит:

— У тебя вид усталый. Сядь.

— Это не усталость. Это гнев меня сжигает,— отвечает Валя.— Есть во мне что-то печальное, правда? Как будто нет социализма, и я живу в каких-то старых книгах или песнях. Только нет, ошибается он!..



Неожиданно резкий звонок телефона. Зарудный берет трубку, отвечает кому-то.

— Да!.. Да-да, еду... Вот пекло. Минуты нет покоя... Катерина!

— Иду!

Катерина входит в комнату.

— Я поехал в район. Буду дома к трем часам. Так... Поговори с девочкой.

— Нет, не надо. Извините, я пошла. Спасибо, спасибо.

Валя идет по дороге. Что-то заставило ее оглянуться. Может быть, Катя смотрит ей вслед. Нет, не смотрит.

Катя в доме. Она хочет утешить себя пением. Но запела «Не всі ж тії та сади цвітуть, що весною розвиваються...» и заплакала.

Валя стоит на перепутье в поле. Поднимает руку навстречу проезжей машине. Но машина пролетает мимо, обдав ее пылью.

Это прораб Валерий Голик, о котором шла уже речь и о котором надо сразу сказать, что он никогда не любил людей, но сам этого не сознавал. Не любил он ни рабочих, ни крестьян, ни буржуазии, о которой он читал в книгах и газетах. Товарищей своих по учебе и работе он тоже не любил. Он соревновался с ними, но далеко не в новом, социалистическом смысле. Ввиду сложного ряда причин, до которых и докопаться не так легко и просто,— черт его знает: то ли отец и мать были глупыми, ничтожными людьми, то ли в школе о чем-то забыли, или в комсомоле неправильно условились насчет каких-то, на первый взгляд, незначительных вещей, которые, к сожалению, с течением времени незаметно превращаются в вещи значительные и печальные для некоторых натур,— словом, все чувства, заложенные природой в Валерии Голике, оказались обращенными исключительно к собственной его персоне. Персона его больше хитра, чем умна, больше рассудочна, чем порывиста. Отсутствие врожденного таланта в нем заменяют настойчивость и незаурядная пробивная сила. Он прекрасный оратор, организатор. У него в рабочем кабинете в углу переходящее знамя комсомола, которое он ни за что не упустит, о чем торжественно поклялись работающие под его руководством комсомольцы.

— Может быть, взять бы ее, подвезти, а? — спрашивает Голика водитель «виллиса».

— Давай-давай-давай!..Опоздаем, благодетель... Фу, пыль какая!

Он узнал Валентину в одно мгновение, и ему стало вдруг неприятно и страшно. Оглянулся — уехать бы скорее.

Облако пыли закрывает «виллис». Промчался «ЗИМ» Зарудного.

Председатель колхоза Савва Антонович Зарудный не особенно приветлив и общителен, но зато он щедр, неутомим и, несмотря на некоторые свои недостатки, очень точен в работе. Из-за могучей комплекции, навевающей воспоминания о гоголевском запорожце Кирдяге, он кажется медлительным, хотя всегда пребывает в движении. Председательский стаж его — двадцать четыре года. За последние полтора года он проделал со своими колхозниками огромную работу. Он и сейчас весь в работе. И так же, как и раньше в колхозе и на войне, где он не продвинулся, по его собственному выражению, дальше старшины танковых войск южного фронта, он внешне спокоен. Несмотря на исключительно тяжелый год, среди выжженной солнцем степи на пологом холме у берега будущего моря, он достраивает уже новое село для переселения колхозников из зоны затопления.

Кроме села он уже построил прекрасную ферму, гараж, конюшню, механические мастерские. И все это без всяких инженеров и техников, усилиями пятисот колхозников и колхозниц. Это трудное творчество. Если бы только знали некоторые столичные писатели и критики, с какими подчас лишениями оно протекает — не в кабинете, не в воображении, а на поле, среди разных, не всегда предвиденных невзгод,— как нелегко достается народу его трудовой энтузиазм! И даже само это слово здесь не подходит.

Оно обозначает действия людей в их высоком, но кратковременном порыве. Здесь же работают упорно и долго, от зари до зари, на ветру-суховее, под палящими лучами солнца, терпя безводье, пыль. Здесь идет многолетняя битва с природой, и не каждый год в этой битве человек выходит победителем. Здесь бывает по две, по три посевные кампании в год без единой уборочной. За последние тридцать лет засуха достигла здесь грозных успехов. Весь волжско-донской и украинский юг давно уже сделался добычей суховеев. Палящие ветры движутся с востока на Молдавию, на Запад. Земля, вода и солнце здесь враждуют. Ничто уже не в состоянии преградить дорогу пустыне. Одна только сила в мире может противостоять ее движению — коллективный плановый упорный труд великого советского общества. Поэтому не будем искать здесь сегодня безмятежных улыбок, идиллий. Сегодня людям здесь судилось другое. Пятнадцать месяцев здесь не было дождя. Все силы народа уходят на хлеб, на кров и создание нового моря.

На пологом холме, откуда раскрываются панорамы на степи, на далекие села, на старый Зеленый Кут среди вырубленных уже плавней, на реки Подпольную, Скарбную и Чертомлык и на всю огромную чашу будущего моря, строится новое село, просторное, с широкими, прямыми улицами и двумя зданиями школ-десятилеток.

Проезжают машины с шифером для крыш.

Вдоль длинных улиц роют канавы для водопровода. На стропилах еще не законченных хат возвышаются плотники.

Как бы ни хотелось нам, чтобы женщины и девушки создавали свои глинобитные хаты с песнями, они делают это молча: месят глину, укладывают вальки, штукатурят, красят, белят.

Поет одна только семья, к которой мы немедленно и поспешим со всей своей киноаппаратурой.

Кто же это строит такую веселую хату? Иван Кравчина.

Если скульпторам когда-либо придется в новом городе на площади над широкой рекой ставить памятник доброму человеку, лучшей модели, чем Иван Кравчина, им, пожалуй, не найти. Кравчина — человек гармонический. Выражение готовности к действию никогда не сходит с его лица и всей его фигуры. Пшеничные усы играют на загорелом лице. С утра до вечера Кравчина в движении. Между замыслом и делом у него всегда кратчайшее расстояние. Работает он быстро и легко. Кажется, нет ничего вокруг, чего бы он не мог сделать. Он плотник, столяр, бондарь, пасечник, кузнец, умеет делать крыши, мосты, дома.



Он косарь и сеятель, знает все машины, садоводство, сам делает вино и очень любит петь. Это он поет.

В одних трусах и майке, размашисто орудуя топором и распевая всеми голосами, от баса до сопрано, творит он с женой и детьми свою хату.

«Ластівко моя прекрасна!
Серце радісно в сей час.
Ты навік моя кохана,
Смерть одна розлучить нас...»
«Смерть одна-а-а-а-а роз-лу-чить на-а-а-а-с...» —

подхватывают три его сынишки мал мала меньше и тоже в одних голубых трусиках. Песни народные — украинские, русские, белорусские. Дети подпевают невпопад, но зато старательно, и он, не покидая работы, поучает их. Но вот после краткой паузы один мальчишка громко начал:

«Укра-їна, рідний край... Рідний край!».

— Ну-ну. Все вчетвером:

«Рідний край...»

Дети стараются петь басами, сам Иван хватает верхнюю теноровую партию.

«Щасливі там люди, блажена сторона...»
Тра-та-та-та-та-та-та...

— Подай доску... Держи...

«Їх бог благословляє, добро їм посилає!..»
«А в степи глух-ой умира-а-а-л ямщи-и-и-ик...»
Та-ра-ра-ра-ра-а-ра-ри-ра-ри-и-и,—

подтягивают дети тоненькими неслаженными голосами. Кравчина быстро переключается на баритональный бас, и уже слышится новая песня:

«Если Волга разольется,
Волга ма-атушка-река-а!», —

подхватывают радостно мальцы.

— Фю-ю-ю... На-ри-ри-ри-ра ни-ра-ра-а...
— Ну, сегодня уж дядько Игнат приедет.
— Дядько не ездит, а летает.
— Почему?
— Потому что он генерал.
— Я тоже буду генералом. Ба-бах-бах... Трах!
— Вот тебе и на: то инженером, то вдруг генералом.
— А дядько брал Берлин.
— Ну и что? Все мы его брали. И я брал...

«Ты навік, моя кохана,
Смерть одна розлучить на-а-ас!..»

— А почему ты не генерал, а сержант?

— Потому что батька часто ранили! — говорит снизу Ганна.

Она белит хату. Хата получается очаровательная. Она сверкает на солнце чистотой и словно радуется своему появлению на свет. Летняя ночь на дворе, и погреб и хатка-времянка сделаны с подлинным изяществом. Во времянке уже пристроился на временное житье фронтовой друг Кравчины — бульдозерист Степан Шиян с женой и тремя малышами. Работает Шиян на постройке дамбы.

— Конечно, из-за ранений я потерял три ордена. Ранят тебя — в госпиталь: с глаз долой — из сердца вон...

«А в степи глухой умира-ал ямщи-к...».

Во! Смотри! Савва Антонович помчался!

Через строительство в направлении старого села промчался «ЗИМ» Саввы Антоновича. Этот «ЗИМ», как он говорит, подтрунивая слегка над собой, ему «всучили в районе по разверстке». По этому поводу он долго сердился и вначале даже стеснялся на нем ездить, пока не привык и не перестал прислушиваться ко всем ироническим замечаниям и анекдотам на сей счет.

У него сегодня встреча с приезжими гостями, которых он сам созвал из разных концов Советского Союза. Всем им были разосланы письма от имени отцов, братьев и сестер, от родичей. Съехалось на этот раз в село так много, как никогда. Все слегка взволнованы. Некоторые знакомятся наново. Удивляются друг другу, изменчивости видимого мира и неутомимой быстротекучести времени.

Одна из приезжих женщин — заместитель министра не то химической, не то какой-то другой промышленности. Это очень умная, образованная женщина, иначе бы, конечно, на такой высокий пост ее не назначили. С другой же стороны, по складу своего характера вообще и особенно в последнее время она как-то утратила излишек непосредственности и склонности к обычному общению. Поэтому, приехав в родное село на «ЗИМе», она и держится соответственно. Кроме того, от длительного напряжения умственных сил и широты охвата у нее появилась близорукость, вследствие чего подруг своего босоногого детства она почти не узнает. Но все ее подруги, женщины тоже очень умные, хотя и не занимающие в колхозе особенно выдающихся постов, узнали ее сразу по машине, стоящей в маленьком открытом дворике старой хаты как бы для нарочитого, хоть и очень трогательного контраста. Да, узнали они ее и обиделись.

Возле «ЗИМа» на почтительном расстоянии возятся мальчишки, совершающие в отношении машины некоторые предосудительные действия, которых лучше, впрочем, не описывать и не показывать в картине, дабы этим примером не повредить автомобилизму. У одного мальчика полдесятка рыбок на шнурке, у другого — одна, но побольше.

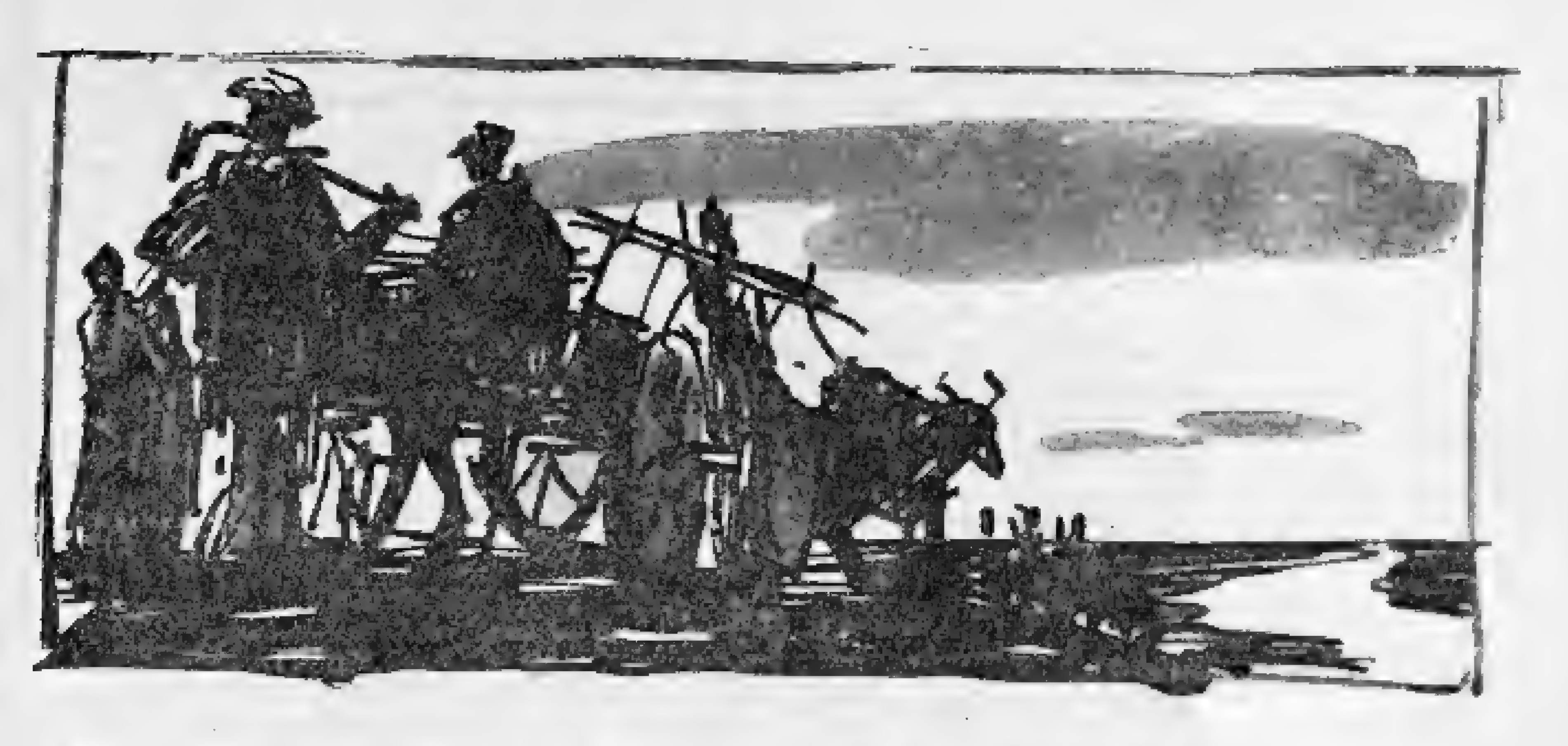
— Дядько, загудите! Дядько!

— Идите к черту, не дразните меня! — отзывается водитель машины, отдыхающий после автопробега в тени.

Собака Султан молчит, поедая что-то вместе с петухом и курами из опрокинутой фашистской каски.

— Загудите, дядько! — просят юные рыболовы.

И тут один из них, намереваясь, надо полагать, бросить твердый предмет в свое изображение в блистающей «зимовой» фаре, нечаянно по-



падает в тетку заместительницы министра — Степаниду, появившуюся внезапно из сеней.

— Куда ты кидаешь, бодай тебя об землю кинуло! А-а, байстрюк поганый, уже палки кидает!

Тетка заместительницы так оскорблена, что даже Султан и петух начинают реагировать на ее крик. Мальчишки бросаются врассыпную.

Сама же заместительница стоит на площади и слушает рассказ капитана дальнего плавания Данила Ревы об арктической навигации. Рядом с капитаном — другой, речной капитан Андрей Притуляк, с маленькой дочуркой на руках, а у дочурки на руках кукла, словно портретик ее самой в миниатюре.

Тут же невдалеке четыре колхозницы усердно осуждают заместительницу.

— Подумаешь, цаца, еще отворачивается.

— Да-да! Думает, что уже «ЗИМ» и паутинки... А училась как, помнишь? Хуже нас училась...

Им, конечно, в голову не приходит, что заместительница по неизвестной причине немного их стесняется и даже стыдится, они же принимают это как ее гордость и высокомерие и сами тоже чувствуют какое-то стеснение, смешанное с обидой и даже завистью.

Подходит старая колхозница Христина Глебова.

— Ой, какое наше село стало пышное да веселое!

Христина с любопытством всматривается в лица собравшихся.

— Уже хоть достатка и черт-ма, та люди зато, ай-ай-ай, как мак, процветают... Здравствуйте!

— Здравствуйте, тетя Христина!

— Доброго здоровья, Христина!

— Дайте я посмотрю на вас да полюбуюсь. А то все прощаемся, да провожаем, да плачем — никто ж не вертается! Как вспомню жизнь — одни прощания. Чи вже нема нам радости дома? Чи земля опостыла?

— Нет, не опостыла нам земля.

— Брешете... Да все полковники, да генералы, да интеллиге-е-нтики, все один в один. Уже Брикун Харько, на что дурный, и то в интеллигенцию потягся...Не бачили Брикуна?

Вот и Брикун.

Из невзрачной старой хаты, мимо которой проезжают на велосипедах три очень милые девушки в робах, выходит некто Харитон Брикун, бывший первый ябедник и склочник на селе в начале тридцатых годов. Двадцать лет не видно было Брикуна в селе. Вначале слух пошел, что он за что-то якобы несправедливо арестован, потом время взяло свое, и думать о нем перестали.

— Смотрите, Брикун объявился!

— Что вы говорите?! Где?

— Вон идет. А говорили, арестован.

— Брикун?

— Харько... Ох, и важная фигура!..

— Ликвидировали его учреждение как ненужное. То есть не учреждение, а его отдел, где он работал восемнадцать лет впустую.

— С ума сойти — деятель! Помощник помощника помощникового помощника.

Смеются.

Ко мне подходит друг моего детства Юрий Безверхий, видный архитектор, брат художника Федора Безверхого, страдающего одышкой. Подобно брату, он любит родное село, любит храмы и старые хаты, но творчество его посвящено главным образом проблемам столицы, притом не обычным домам, предназначенным для жизни людей, а сооружениям, которые не строятся, а воздвигаются. Его призвание — пантеоны, павильоны, дворцы культуры и правительственные санатории со множеством колонн, пилястров и классических урн, которые он, не скупясь, долго расставлял где надо и не надо, пока не достиг лауреатских степеней. Кроме урн, в которых он далеко превзошел великих классиков зодчества, он ввел в архитектуру пышных подъездов громадные шары из полированного гранита и покрытые цементом лестницы, легко и быстро обнаруживающие свое кирпичное происхождение. В создании лестниц фантазия его неистощима. Он творит их даже на ровных местах, чтобы людям, очевидно, было куда подниматься.

В последнее время он создал проект колхозного клуба для родного села. И, хотя клуб в проекте был пышно назван Дворцом культуры, он неожиданно вызвал негодование Зарудного и всех почти колхозников, о чем станет известно несколько позднее. Сейчас же мой друг детства радостно взволнован и растроган встречей со мной, так же как растроган и я.

— Здравствуйте!

— Привет. С приездом!

— Представить себе не можете... то есть, никогда в жизни.

— Я тоже. Понимаю...

— Как много нас, смотрите! Ах!

— А какие разные все! Вся страна как в зеркале — огромный путь!

— Как далеко ушли мы! Я никогда не думал...

— Да, я потрясен. Как будто я родился вновь или воскрес.

— Как жизнь летит...

— Да. И радостно, и жаль чего-то, и даже стыдно, а?

— Понимаю. Забыли. Нельзя так забывать!.. Нельзя...

К нам подходит генерал Порохня. Он в том же состоянии, что и мы.

— Юрий Григорьевич, привет! Узнаете?

— Конечно.

— Ваш ученик. Читал о вас, здания ваши видел, ваши картины...

— Молчите, заплачем.

Пожимаем друг другу руки. Любим друг друга. Счастливы. Просветлены и грустны.

— Скажите мне, соседи, гости дорогие,— подходит старая женщина с необыкновенным выражением строгого лица. — Десять лет я день и ночь прошу: скажи мне, солнце ясное, и вы скажите, зори золотые, стоит ли до сих пор мой меньший сын Иван на площади в Берлине?

— Да,— отвечают военные. — Стоит на площади ваш сын.

— С мечом в одной руке, с дитятком в другой коло сердца?!

— Стоит, мамо, с мечом.

— Глядите, чтоб стоял. Не упускал дитя и меч.

Степаниду Воронцову знает вся округа. Семь ее сыновей погибли на войне. Не выдержал, помутился разум матери, и, когда ей однажды невестка, вдова Ивана, показала журнал «Огонёк» с изображением памятника павшим воинам в Берлине, она, потрясенная сходством статуи с Иваном, уже не расставалась с этим журналом.

— Вот он, бачите! — Она протягивает гостям бронзовый образ своего сына.

Подъезжает Зарудный из районного центра, где его задержали, изрядно расстроив разными несогласованными инструкциями. Он чувствует, что опоздал и к назначенной встрече с гостями и на стройку села на горé. Поэтому, когда он начнет сейчас говорить о своей радости, не надо понимать, что эта радость засветится вдруг на его суровом, небогатом мимическими оттенками лице. Голос его также останется ровным. Зарудный может показаться наполовину как бы отсутствующим: у него вся душа на стройке.

— Очень рад увидеть вас хоть раз всех вместе дома. Здравствуйте! — Савва Андреевич идет среди гостей, вглядываясь в лица, пожимая руки.— Очень рад, очень приятно видеть, что так много разумных людей дал державе наш колхоз... О, кого я вижу! Это ты, Рева?

— Я, Савва Андреевич. Привет!

— С Ледовитого океана?

— Так точно. Смотрю вокруг, и все как будто снится мне...

— Александр Петрович!!

— Здравствуйте...

— Добро пожаловать! Вы посмотрите на эту картину,— широким жестом Зарудный приглашает меня полюбоваться этой действительно необыкновенной картиной.

— Сто девяносто учителей, агрономов, врачей, инженеров, офицеров! Шесть полковников только живых: Сокиренко, Бондаренко, Дорошенко, Демиденко.

— Я!

— Белоконь!

— Я!

— Полковник Чуб! Капитан Ледовитого океана Рева! Генерал Порохня!

— Я!

— Генерал Голубенко!

— Я!



— Генерал армии Федорченко!.. Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте! Может быть, кому-нибудь, особенно после столицы, не дуже весело видеть нас. Мы ничем не знамениты, кроме разве засухи и пылюги: пятнадцать месяцев не было дождя. Мы не миллионеры. Нет среди нас ни депутатов, ни знаменитостей колхозных полей. Не получилось как-то у нас ни геройство, ни депутатство. Людей не хватает. Одни выросли и, расправив крылья, разлетелись

по высоким державным постам, другие, без крыльев, разлетелись, надо и не надо, к лихой матери, кто куда, где больше асфальта, электричества, и уже оттуда критикуют нас и учат сеять и орать...

— Савва Андреевич...

— Не мешай. Я речь эту долго готовил. Да... Пусть моя речь не совсем будет правильна в чем-то, не важно. Для данного случая важно, товарищи, главное. А главное... — тут голос Зарудного чуть дрогнул от ощущения необычайности того, что все, конечно, знают, но о чем ему хочется лично сказать собравшимся.— Будет, товарищи, море, да. Будет море, и наше село уйдет навеки под воду. Вот тут, где родились наши предки и мы с вами, где мы росли, любили, плакали и веселились, будет морское дно. Где матери наши еще дивчатами складывали песни... да... будет дно морское. Художники, конечно, могли бы для музеев списать хотя бы сто картин сегодня — села старые, ветхие, плавни. Так нет художников... нету. Чтоб видели когда-то в коммунизме люди на картинах морское наше дно. Что образовалось оно не в какую-либо силлурийскую эру, что это наше рабоче-крестьянское, человеческое море. И я подумал: раз уж не хватило у них соображения или что-то другое сковало их убогие души, давай вызову живых. Тогда я попросил написать вам письма.

— Спасибо, Савва Андреевич,— послышались голоса.

— Позвольте, в чем, собственно, дело? — Харитон Брикун явно недоволен.— Для чего я, например, вызван? Профиль работы у меня, так сказать... Я... я... я не художник, я специалист по холодильникам.

— Не перебивайте!

— Тихо!

У Саввы Андреевича и Брикуна старая взаимная неприязнь, проще говоря, они когда-то ненавидели друг друга, и, конечно, председателю не хотелось бы сегодня видеть Брикуна. И это заметно в его словах.

— Да... Но не только орлы, не только соколы слетелись к нам. Прилетели и мелкие птицы — разные замы, помы, вриды, заготы: заготкурочка, заготуточка, заготбубличек, заготяблочко, райгусак, райкарась, промцыбуля, облсметана. Прибыли такие, сатана бы их душу побрал, что, бросив землю, четверть столетия коптились где-то в канцеляриях или бегали, как приблудные псы, за случайными возами. Даже в тех, представьте, мизерных натурах заговорило что-то... Повторяю, я очень счастлив.

При этом Савва Андреевич ни разу не взглянул в сторону Брикуна, отчего специалист по холодильникам начинает весьма заметно горячиться.

— Нет уж, вы позвольте! Я хочу прежде всего знать существо дела. А все эти мелкие птицы и приблудные псы здесь ни к чему.

Пронырливый и сухой Брикун сразу догадывается, что камешек брошен в его огород, тем более что при упоминании о приблудных псах многие обернулись в его сторону. Это сильно уязвило его гордость.

— Если, согласно инструкции, данное село уходит на дно моря, оно уйдет независимо от приезда всех здесь присутствующих или неприезда — это во-первых. Во-вторых, зачем я вызван персонально?

— Взглянуть последний раз на свою хату. Мы приступаем чистить дно морское от жилищ. То есть хаты все до единой на снос, сады и прочее... Значит, у кого есть тут что-нибудь,— не глядя на Брикуна, Савва Андреевич кладет на грудь свою квадратную ладонь,— пожалуйста. У кого — холодильник извиняюсь, и уходите, чтоб мои очи вас не видели.

Отец генерала Максим Тарасович Федорченко — человек необычный, и всякий, даже Савва Андреевич, всегда подходит к нему с некоторой оглядкой и осторожностью. Гордости невероятной, трудный и на первый взгляд, кажется, даже вредный человек.

Никогда не угадаешь, куда поведет его мысль через минуту. Если бы не сын — генерал армии и не почтенный возраст, неизвестно, что бы он имел уже за свой язык. Ему восемьдесят пять лет. Но он скрывает свои годы, не желая расстаться с давно заслуженной репутацией лучшего плотника района. Он потомственный плотник. Плотниками были его отец, и дед, и прадед Лукьян, построивший когда-то в Запорожской Сечи церковь на удивление всему запорожскому кошу. По натуре он скорее не рабочий, а воин, но большая судьба воина выпала только старшему из шести его сыновей — генералу армии Игнату, с которым у него тоже свои счеты. Трех младших сыновей он потерял на войне. Двое были солдаты, один офицер.



Старший бригадир плотников сегодня не в духе. Ему не нравится новое село и Дом культуры, который он строит, не переставая ругать свою работу и не бросая топора. Он так и появится в картине со сверкающим великолепным топором, так и картину кончит.

— Максим Тарасович, здорово!

Приветливо, насколько позволяет умение быть обходительным, председатель колхоза подходит к новостройке Максима. Старик делает вид, что не слышит приветствия, и начинает в сотый раз высказывать обычные свои неудовольствия:

— Нечистый их возьми с их планами! Что это за село?!

— А чем же плохо?

— Кто распорядился строить хаты в ряд по шнурку? Хаты, смирно! Равнение на бюрократа!

— Ну перестаньте, что вы? Это Главсельстрой план спустил.

— А я плевать... Дайте мне другой Главсельстрой! Я не желаю строить село по шнурку.

— Почему?

— Потому что я мастер. Понял? И мне почти сто лет. Я не желаю коммунизм на Днепре вытягивать по шнурку. Что это за планировка?

— Какая? Это же обыкновенное село.

— Нет. Не обыкновенное. Это новое село на берегу нового моря. Но чего в нем не хватает, понять не могу. Чувствую, что делаю не то.

— То есть как — не то? В газетах хвалили.

— Вида нет. Нового качества... Понял?

— Что делать? Не могу же я привезти сюда Академию архитектуры?!

— А ты привези. Пусть бы устроила заседание вот здесь, на стропилах, и глянула хоть раз на степи с высоты.

— Да-да! И построили бы для примера десятка три домов красивых и разных, чтобы я мог выбирать. Есть фантазия? Или нет фантазии, а есть разнарядка? Академики... Почему в столицах можно золотить купола и кресты? А церковь, которую строил мой дед — лучший мастер Запорожья,— уничтожили. Как я жалею, что бога нет! Появись он хоть на минуту, ох, и покарал бы десницей своею безбатченков... Погубили труд моего предка! Ни гордости, ни уважения... Ай-ай-ай! Стояла бы

она на берегу моря, прошло бы еще триста лет. Мы все бы умерли, сгнили к чертям собачьим, а люди любовались бы нашей стариной и стариной наших прадедов над новым морем.

— Здорово, батько! — говорит генерал армии, подходя к новостройке.

Старый Федорченко давно уже заметил, что к нему подходит сын, прославленный, тот самый, который давно уже просит переехать к нему в столицу. А что в столице делать? Сидеть сложа руки в качестве иждивенца? Нет.

— Тату, здравствуйте!

— А-а, здравия желаю, ваше превосходительство! — в голосе старика радость, приперченная не покидающим его сарказмом.— Во фронт стать по правилам устава!

Повинуясь старым, очевидно, давно известным отцовским грубоватым шуткам, генерал Федорченко вытягивается и козыряет старику отцу, сидящему вверху на стропилах. На какую-то секунду мы видим его в полной парадной форме, с восемнадцатью орденами. На глаза навернулись слезы — так глубоко взволновал его в это мгновение старик, так он гордится им и так растроган силой его непреклонного духа.

Старик грозно хмурится и тоже любуется сыном. Потом он втыкает топор в стропила, слезает на землю и дает сыну себя обнять. Он высох, конечно, поубавился, стал заметно ниже сына. Это его расстраивает. И огорчает его также то, что сын одет не так, как хотелось бы.

— Что-то давно мы с тобой не видались.

— Давно, батько. Как я рад, вы еще сердитый.

— Сержусь помалу, слава богу. Тут мертвого рассердят. А ты чего же форму не надел? Показался бы народу. Или в село, так уж и без формы? Тоже... А то еще бывает, что приезжают да в одних трусах по улице ходят... тьфу!..

Старик подходит к привезенному из плавней старому вербовому пню, на котором он обычно отдыхает в перерыве. На пне уже успел расположиться Алик. Даже не глянув, старик сбивает Алика с пня затрещиной, отчего Алик, получивший первый удар, приходит в минутное оцепенение. Старик садится на пень.

— Ну, добре, что приехал. Уже думал, не увижу. Мать плакала до самой смерти.

— Ну почему же вы не приехали ко мне, батько?

— А, глупость... Твой мальчик?

— Да, это Алик.

— Как?

— Алик.

— Тю... — К Алику: — Иди сюда. Иди, не бойся, дурачок. Стесняется... Подай деду воды. Подай воды! Стоишь, дурноголовец!

— Какой воды? Где она?..— Алик оторопел.

— Игнат, подай мне воды.

Генерал подает отцу воду. Испив воды, старик возвращает генералу кружку.

— Спасибо... Учится ж хоть?

— А-а...— Федорченко махнул рукой с привычной досадой.

— Ты почему плохо учишься?

— Потому... — Алик не знает, что ответить.

— Почему?

— Не всем же хорошо учиться. Надо кому-то и плохо.

— Хорош.

— Математика не получается.
— «Не получается»! А ты решай задачи.
— Они не решаются.
— Кем же ты будешь, когда вырастешь?
— Буду петь в опере.
— Как?
— Басом. У меня был альт, а теперь бас пробивается.
— Хе!..
— А может, буду прокурором или судьей.
— Кто тебе сказал?
— Мамка.
— А почему ты будешь судьей? На каком основании?
— Там не надо математики.
— А что там надо?
— Преступники.
— Какие преступники?
— Разные... Которых я буду судить.
— Так, судить собираешься. А на каком основании ты хочешь судить людей? На том, что у тебя нет способностей?
— Там способности не нужны. Там есть статья. И надо чувствовать, кому какую.
— Так. Судья... А ты в плотники ко мне не хочешь?
— Нет.
— Почему?
— Папка генерал. Как я буду плотником?
— А если папка прикажет?
— Не хочу.
— Почему?
— Здесь скучно, и это работа физическая.
— Поэтому ты хочешь людей судить?
— Да.
— А ну подай мне палку!..
Алик быстро скрылся за угол хаты в поисках, по-видимому, палки.

Возвращаемся еще раз к старой хате. Конечно, старику ее жаль, и с этой жалостью проклятой он молча борется уже почти три года, и злится, и досадует. У него даже характер испортился.

Это еще крепкая хата, которую мы тем не менее сейчас разрушим, потому что время пришло это сделать. Мы вотрем ее глинобитные стены в землю веселым бульдозером, и станет вдруг так, как будто и не было ее никогда на земле и не родился никто в ней, не радовался, не умирал.

Вот она стоит, белая, чистая. На дворике летняя печь. Хлев тоже белый, с широкой каймой светлой охры снизу. На длинной жерди вдоль белой стены — красный перец, золотые початки кукурузы и пучки старых лекарственных трав.

Посреди двора высокая старая груша.

Дальше огород, луга, озера в камышах, а за озерами в мареве Днепр. И над всем этим голубое безоблачное небо.

Здесь прошла жизнь четырех, если не пяти, поколений Федорченко.

— Да. Вот дерево, которое ты любил.— Старый Федорченко подходит с сыном к груше. Он уже кажется другим. Исчезла воинственность, непримиримость. Ему грустно на старом дворе. — Я уж вырубил тут все, смотри,— черешни, абрикосы, осокорь, но грушу я оставил до твоего приезда. Рубай сам.

Старик протягивает сыну свой топор. Генерал берет топор. Как скрыть волнение?

Старый плотник смотрит на грушу, под которой прожил он всю жизнь.

— Красавица...

— Ох, батько...— тихо вздыхает генерал, чувствуя, что неожиданно простые вещи могут оказаться непростыми.

— Понимаю: трудно возвращаться в прошлое. Всю жизнь ведь шел...

— ...Да. Вперед, вперед, Федорченко!

— А дерево ж яке рясне да веселе! — говорит Антонина, глядя с любовью на грушу. Глаза у Антонины чистые, голос приветливый.— Будут рубать уже. Ой!.. — обращается она к соседу Алчевскому.

— Слушайте, а может быть, черт его знает, я иногда думаю: заменить бы все это огромное дело мирной атомной энергией, а? — вмешивается в разговор Алчевский.— Как вы, Игнат Максимович?

— Да,— генерал задумчиво смотрит на свою грушу.— Только наше море — проблема не энергетики в обычном смысле. Это проблема прежде всего обводнения, то есть жизни и процветания нашего юга.

Антонина оживилась. Она не особенно тонко разбиралась в эрах и проблемах энергетики, но такие доступные и приятные слова, как жизнь и процветание, ее обрадовали.

— Вот и я так думаю! — В голосе Антонины нотки надежды, никогда не покидавшие ее. — И говорю, что, может быть, груша пусть останется нерубана, бо все ж таки мы... генералы и достойны снисхождения. А море, не ко двору будь сказано, и если без него дальше жить уже непозволительно, пускай уже себе так идет низом, оно ведь само показывает вон туда, на Скарбную, на Чертомлык... Га?.. Что-то не так сказала...

Все тихо улыбаются по поводу «мы... генералы».

— Ну вот. Вам смех, а мне так бы хотелось под грушей умереть когда-то. Красиво как, гляньте, а?..

— Что наша грушка, и хаты, и красота, когда время пришло решать здесь жизнь страны на тысячи лет! — генерал обращается к Антонине с глубокой сердечностью, потому что она в это время снова напомнила ему мать.

Но вот он замечает живописную группу подростков, несущих на руках чучела шести-семи десятков болотных птиц и четвероногих обитателей днепровских плавней. Это школьники переносят музей богатейшей фауны из зоны затопления в новую школу. Неожиданное и веселое шествие вдруг останавливается, чтобы посмотреть на знаменитого своего земляка, героя великих войн.

— Все будет новое здесь, и красота будет новая, не луговая уже, не болотная — морская... Как вы, ребята? — обращается Федорченко к юным натуралистам.— Море или комариные плавни?

— Море! — хором отвечают мальчики с птицами.

— Плакать хочу... Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Ой... Боже милосердный!..

Слезы текут по морщинистому престарелому лицу, на редкость правильному и строгому, со следами былой красоты. Это соседка Антонины — Соломия Васенська. Ее семья недели три живет уже в прекрасной новой хате на высоком холме, но радость новизны переплелась с журбой в ее старом сердце, и журба одолевает престарелую душу, тянет на старые развалины, потому что у нее нет будущего, а есть только то, что



принадлежит старости,— прошлое. И оно уже умерло на ее глазах. Она пережила его: плавни, сад, реку Подпольную, и улицу, и хату, где прошли все ее радости, и любовь, и все-все... И дети... Уже ничего ей не вернуть.

— Крышу разбирают в старой хате!

— Ну, пора уж.— Старый Федорченко терпеть не может откровенного излияния чувств.— Мы тоже завтра начинаем. Все жалеешь.

— Черногуза жаль. Гнездо разбирают на хате... Безневинная птица страдает, боже, боже!..

В это время «безневинная птица» пролетает, кружась в тревоге над двором.

— Ой, пташечка, голубочка! — Соломия всплескивает руками.— Нема в тебе кубелечка, нигде тоби систоньки... Куды ж теперь ты счастье понесешь?

— Ну, довольно плакать. Где-нибудь пристроится. Детей бы постыдилась — смеются.

Действительно, школьникам смешно. Они весело глядят вверх на пролетающего аиста, держа в руках чучела своих птиц.

Группа приехавших останавливается на горке, где когда-то над широкими плавнями возвышалась их церковь. Это было для одних очень давно, для других — недавно. Отсюда вправо и влево на многие десятки километров простирались поросшие лесами плавни с живописными озерами, затонами, густыми камышами — царство рыбы, дичи, комаров, с которыми неразрывно связаны у них воспоминания детства. Все, что казалось им, их отцам и дедам красивым от первых младенческих лет познания жизни,— все исчезло.

Громадная плоская равнина без единого деревца по обоим берегам Днепра не радует сегодня взора лирических созерцателей. Взамен ушедшей красоты не пришла еще новая. Это еще пока лишь поле битвы за новую красоту, и видят ее пока только в мечтах далеко не все. Только наиболее устремленные пламенные натуры несут ее сегодня в своих сердцах. Заходит солнце, предвещая засуху и зной.

Молча перевозят из плавней последние стволы старых верб. Не слышно птиц — деревьев нет. Даже Кравчина умолк, не слышно его хора. Как член правления он один из первых в показательном, так сказать, порядке разбирает свою старую хату.

Вот он стоит на ней, орудуя топором и ломом. Рядом с ним жена разрывает вилами чердачный мусор. И, по мере того как разваливал он убогую соломенную крышу, как среди серой чердачной трухи обнажался нелепый архаический дымарь, им стала овладевать печаль. Эту печаль он как бы заглатывает вместе с пылью разрушения. Так мы порой бывали когда-то печальны, прощаясь со скорбящей матерью перед дальней дорогой в поисках счастья. Скорее бы, скорее оторваться, скорее в новый мир!

Из хаты уже вырваны наличники дверей и окон, и она, белая, смотрит на мир проваленными, ужаснувшимися глазами. Что-то есть в ней трагическое, как в античной маске. Ее жалкий, гнетущий остов вместе с двумя фигурами в каком-то смысле так же патетичны, как возводимая в ста километрах ниже по Днепру великолепная каховская плотина. Только это как бы оборотная сторона захватывающей патетики Каховки.

Мне хочется сказать Кравчине несколько добрых слов, но он не желает их слышать.

— Не могу я петь и танцевать, не угнетай меня.

— Сам ты себя угнетаешь.

— Оставь, не хочу слушать, хоть ты и лауреат.

— Не будет тебе радости, пока ты будешь делать одно, а думать другое.

— А что я должен думать? — в голосе его гнев.— Я вырубил сегодня утром сад возле криницы, из которой мы с тобой когда-то пили воду, мой батько и дед. А сейчас я разрушаю. Это же не городская квартира: взял вещички и чемоданы — до свиданья. Это жилище.

— Труха. Ведь на горе тебя ждет новый дом.

— Я тут родился. Воспоминания взволновали душу, понял?

— А ты стань выше.

— Стою!

— Думай о море, о новой Каховке!

— Видел. Им добре там. Двадцать тысяч, и все молодые, город строят на винограднике над самым Днепром. А тут все к черту выгорело: пятнадцать месяцев не было дождя... Пожалуйста. Хату строй, другую разрушай да поскорей стирай с лица земли — требует море. И я, прокуренный здесь прахом прошлого...

— Но разрушение — ведь тоже строительство! Ты тоже строишь море.

— Да, строю, будь оно проклято!

— Брось. Когда-то так мы проклинали битвы, но войну выиграли.

— Тогда не спрашивай. Дай позлиться молча... Море, море!..

Одним ударом обуха он разваливает печную трубу и почти мгновенно исчезает в облаке пыли. Вслед за ним исчезаю и я, и только слышатся в облаке наши слова.

Я. Ведь это же величайшая историческая необходимость!

Он. Слышал сто раз!

Я. Уже столетия, как степи жаждут!

Он. Неужели? Благодарю за открытие!

Я. Пустыня идет на Европу! Колодцы высохли на сотни километров!.. Только море!..

Он. Я не говорю, что моря не надо. Я тоже для него тружусь. Только я расстроен, понял? Ты способен уважить мое страданье? На три дня!! Не могу же я состоять из одних молекул энтузиазма! Я человек! Я хлеб творю для мира и воду... Перестанете там играть, идолы! — крикнул он детишкам, затеявшим веселую возню в трухлявой соломе.

— Нехорошо, нехорошо, Кравчина,— подходит генерал Федорченко.— Чего распалился? Здорово!

— Здравия желаю!

— Не понимает человек.

— Много он понимает...— К генералу: — Вон там в Днепре... купались в сорок третьем. Помните?

— Да.

— Вы нами, кажется, командовали тогда.

— Допустим.

— И дождь какой был, помните, и ветер? И тогда во-он на том берегу, как раз перед хатой, которую я разоряю сейчас... психологический момент ведь тоже что-нибудь обозначает?! — От бурного наплыва воспоминаний Кравчина стучит кулаком по груди.— Помните ветер и дождь?..

Ветер и дождь. Ночь, которую никто из живых не забудет.

— Днепр. Это я здесь купался. Это моя река, братцы! — Сержант Кравчина стоит по колени в воде, а на берегу на мокром холодном песке стоят его боевые друзья.

— Это мой берег, смотрите! Вот там напротив, как раз на горе, видите груши и вишни? То мои! А за вишнями — хата.

Но товарищи не видят ни вишен, ни груши. Видит их один лишь Кравчина, и то лишь в своем сердце, потому что темень прикрыла весь мир, да, темная ночь, одна из многих осенних ночей, полных военных чудес и грозного солдатского счастья. Днепр беспокойно шумит и мечется, и мгла стоит стеной от земли до неба, глухого, беззвездного.

Вдруг засверкал, замелькал огнями весь правый берег и стали видны скифские могилы за Днепром и левобережные пески. За песками в прибрежных кустах и дальше за лозами в лесах во тьме кипит работа.

Рубят вербы, груши и тополя, пилят доски, строгают бревна, сваи для мостов, волокут понтоны, плоты. Сотни всевозможных средств переправы — баркасов, челнов, душегубок, бочек, дощатых ворот и всего, за что только может ухватиться человек, чтобы не утонуть,— все движется на людских плечах через заросли к Днепру.

Тяжелые бревна и мокрые, скользкие доски падают из рук в колдобины вместе с людьми, но десятки тысяч плотников, саперов, понтонеров, мостовиков не замечают ни заноз, ни ссадин, ни сорванной порой кожи на мозолистых своих руках, забыв, что не спали уже двое суток и почти не ели, потому что некогда было есть и пища стыла у поваров. Впереди — Днепр, и каждый, от генерала до солдата, понимает, что надо спешить на правый берег, пока не пришли в себя фашисты, разбитые в левобережных битвах.

— Все... Начинаем! — Посмотрев на часы, генерал армии поднимается над картами.

Поднимаются и все генералы, полковники, командиры и политработники. Военный совет закончен.

— Остался один час.— Генерал армии говорит медленно и очень тихо, но тихая речь его звучит сильнее самых громких команд.

— Забудьте на это время приказы, трудности, всю суету, прозу, весь механизм войны. Идите к солдатам и скажите им самое главное. А самое главное сейчас — это доброе слово. Скажите вы самое лучшее, что только подсказывает вам эта ночь. Это великая ночь. Поэтому не бойтесь великих слов. Скажите им, что сегодня в мире нет людей ни прекраснее, ни чище, чем они. Меряйте жизнь и смерть большой мерой. Скажите самому простому рядовому советскому человеку — солдату, тому, деды и прадеды

которого вымаливали себе у бога за копеечную свечку крупицу бессмертия, скажите ему, что вечность сама стучится к нему в грудь в эту ночь. Идите.

— Солдаты великого Советского Союза! Форсируем Днепр!..

Рябов, Зарубин, Федорченко и другие полковники и подполковники разъясняют солдатам приказ командования. Полки стоят во мгле. Приказ был точен, и каждый давно уже знал свой маневр и передумал множество дум, готовясь к переправе.

— Тысячи лет тому назад в этой реке принимали крещение наши предки. Сегодня в эту священную реку погружаемся мы.

Полковник Федорченко, не привыкший к высоким словам, делает паузу, словно удивляясь самому себе. Он никогда еще так не говорил, но чувствует, что генерал был прав, что именно эти слова нужны сейчас солдатам. Голос его ясен в тумане и глубоко человечен.

— Пусть же каждый из вас подумает, зачем он родился на свет в это великое время. Чего ждут от него народы? Какого подвига? Осмотритесь. Прислушайтесь каждый к голосу своей души. Свободна ли она от тяжести личных вещей, воспоминаний, желаний?!..

— Смерть фашистским оккупантам! — глухо отвечает полк из туманной мглы.

— Это великая река,— говорит майор Подсекайло своему батальону уже у самого берега.— И хоть переправы все взорваны, мы будем на том берегу. Так повелевает нам долг перед Родиной.

Майор Подсекайло смотрит в сторону реки и грозно жмурится. Дождь хлещет его на ветру, но не о дожде думает командир батальона.

— Чего же нам пожелать в эту ночь и что завещать нашим детям, если судить по всем данным, что многих из нас тронет, так сказать, снарядом или захлестнет волна?

Батальон. Смерть фашистским захватчикам!

Майор Подсекайло. Так. Все! Первую ладью ведет сержант Кравчина.

Сержант Кравчина в ладье.

— Не оглядываться — раз! Полная тишина — два! Смотри в оба — три! Давай.

Так началась тогда эта битва. Вначале их пошло немного, всего лишь полдесятка утлых челноков. Волны швыряли их в разные стороны и разносили, заливая брызгами. Не видно было ни зги. Но, когда на полпути вспыхнул вдруг с правого берега вражеский огненный вал и все осветилось феерическим светом, увидел Кравчина, как грозен был Днепр перед его хатой. Вода клокотала и пенилась от пуль. Освещенные взрывами водяные смерчи от мин и снарядов разрывали тьму и обрушивались на плывущих и тонущих тяжелыми студеными потоками.

И вся река, куда ни хватал глаз, направо и налево, была усеяна бойцами. Они плыли, устремлялись вперед к смертоносным огням на рыбацких лодках, на плотах, на бочках, на сорванных с петель воротах, вооруженные одним лишь легким оружием и мужеством духа.

Они переплыли реку. Но сержанта Кравчины нет среди них. Где же Кравчина? Вот Кравчина!

Вот его ладья.

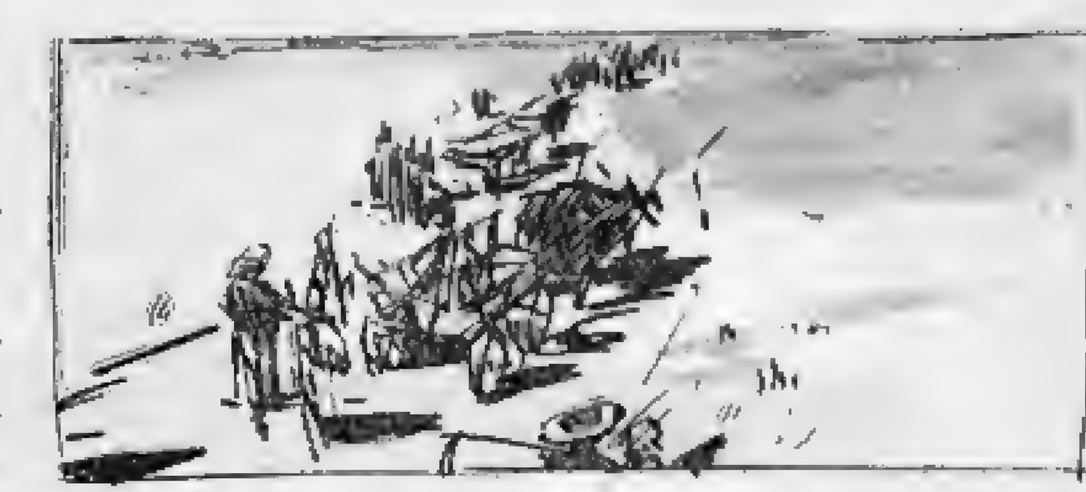
Внимание!

Держись, сержант! Снаряд твой приближается.

Поднимет он твою ладью и бросит вверх, как щепку, и кровь твоя окрасит мутную воду!

Ах, Кравчина!..

Холодная быстрина уже несет его вниз по течению вместе со многими, многими... У одного глаза раскрыты широко, словно в самую последнюю секунду удивляется он своей судьбе и жуткому торжеству канонады.



— Вот какие дела...— Кравчина курит папиросу, которую подал ему Федорченко. От наплыва воспоминаний он весь как-то изменился. Лицо стало суровым, озабоченным, как у солдата, знающего, что придется, быть может, пройти с оружием еще одну войну.— Третий орден потерял перед самым домом. Что вы скажете!

— Неправильно, конечно. Но сейчас нельзя так переживать...

— Да не учи уж. Довольно, учитель,— послышался вдруг голос его матери, обращенный явно ко мне.— Все учишь да наставляешь, праведник! А чего ты плакал, когда грушу рубили?

— Кто? Когда? — Я смущен предельно. Я не знаю, что отвечать. Мне стыдно.

— Видела. Думаешь, не видела... Вчера вечером.

— Я не плакал,— пытаюсь я солгать.

— Брешн. А сестра твоя, когда покидали старую хату, не плакала? Не целовала наличников дверей и старой печи? Не приказывала: «Ой хатонька моя, голубонька, прощай. Спасибо за тепло, за добро!» Так там ты молчал!

Я посрамлен окончательно. Действительно, когда рубили грушу и вырывали из моей хаты окна с оконницами и наличниками, когда открылись зияющие пробоины, я вначале крикнул было: «Ну перестаньте плакать, женщины!» Но потом я удалился, то есть попросту малодушно спрятался, потому что у меня тоже начало щекотать в горле, и они уже без меня целовали печь и нежно гладили наличники и старые двери.

А потом, переехав в веселые новые хаты и выпивая на новоселье, они говорили друг дружке с трогательными улыбками:

— Ну, дай же, господи... Ох, и наплакались же мы добре. Да так же было жалостно. Одни только приезжие молчат, как каменные. Бесчувственные души. Как же можно кидать старую хату, не плачучи?

Рядом Бесараб Филон, мой сосед, плотник лет за пятьдесят. Легкая асимметричность тонкого лица, усы и темная с проседью на щеках бородка делают его похожим на апостола с одной из картин Эль-Греко. От его тихого, искреннего голоса, мягкой улыбки, от ясного света, исходящего из глубин больших темно-карих глаз, от всей его слегка тщедушной фигуры веет обаянием и врожденным благородством. До всего он любит доходить спокойно, собственным умом.

Крышу своей старой хаты он уже разобрал и сейчас вынимает наличники окон. Разрушая свою старую хату старательно и как будто даже весело, он, как это ни странно, не верит в затопление. Если даже и допустить, что море действительно когда-то возникнет, его усадьба все равно останется нетронутой, о чем он уже всем заявлял неоднократно.

— Берег пойдет вон как, смотрите! Вон, как балка показывает. Ужели непонятно? А здесь будет полуостров.

— Зачем же вы тогда разрушаете хату? Зачем переселяетесь в новую?

— А это соответственно общему распоряжению. Пришли, колышек забили: попал в зону, изволь подниматься на высшую отметку. Конечно, там уже такой красоты не будет.

— Почему? Ведь там же видимость громадна. Да подойдет море...

— Ну что — море! Море, море... Много воды.

— Не хочется?

— Не в том дело «хочется — не хочется». Надо хотеть. Раз уж это стало главным интересом времени, на нехотении далеко не уедешь.

Но вот со скрежетом и лязгом во двор,— если то, что осталось, еще можно назвать двором,— въезжают два бульдозера. Бульдозерист — веселый, с приветливой улыбкой.

— Благословите, хозяин! Готовы к действию.

— Минутку подождите... Стойте!— Филон бледнеет. Голос его становится тихим, словно он высох вдруг.— Минуточку одну. Я отвернусь, позвольте...— Филон Бесараб отворачивается и закрывает левой широкой ладонью глаза.

— Можно?

— Давай...

Бульдозеры со скрежетом врезаются в глинобитную хату. Все рушится вдруг, все обнажается, подымается пыль. Среди праха стоит нетронутой еще одна только странно белая печь, словно застигнутая врасплох немолодая обнаженная вдова. Но вот и «вдова» валится и стирается с лица земли.

Филон оглядывается. Пусто. Хаты нет. Все как во сне.

Другой мой сосед, Григорий Шиян, решил совсем не покидать свою старую хату на высоком холмике над днепровскими плавнями. Вначале, правда, он разобрал даже крышу сарая, потом посмотрел на сад, на широкую пойму, и, как ни упрашивали его дочери, как ни смеялись соседи, как ни доказывали приехавший из Каховки прораб чаши будущего моря Валерий Голик и даже специально прибывший по этому исключительному случаю секретарь райкома Валерий Белоус,— ничего не помогло.

Был ли Шиян убежден, что вода никогда не поднимется до его хаты, или упрямство вдруг заговорило в нем, или прикрытая внешней грубоватостью острая жалость расставания с жилищем, в котором он родился и прожил свою жизнь,— никакие уговоры не подействовали на него, ни государственная субсидия, ни даже угрозы прораба Голика.

— Мы все равно сотрем твою хату бульдозером.

— Не пугайте. Нас уже не такие пугали...

Говорили по этому поводу разное:

— Он сумасшедший.

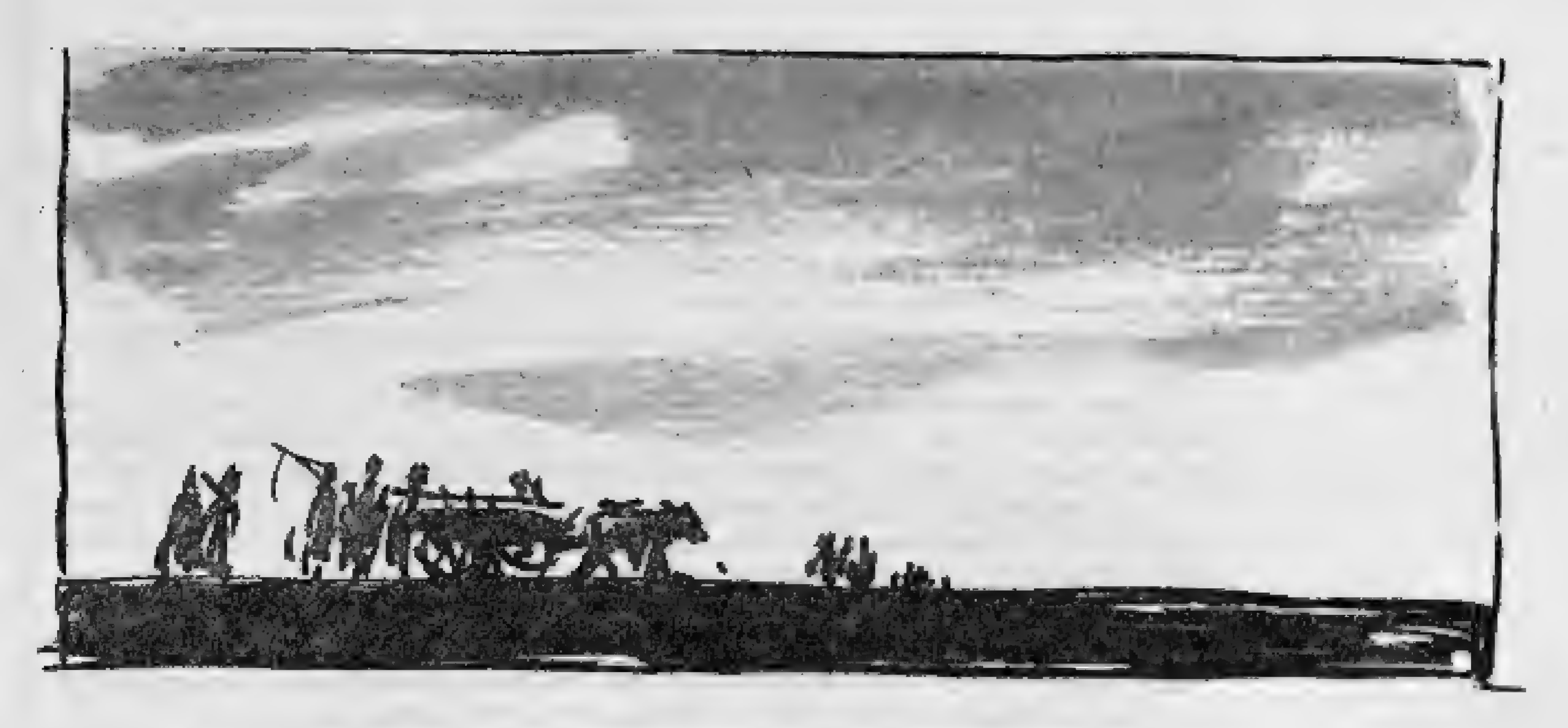
— Он не сумасшедший.

— Почему же он не разбирает хату?

— Разберет, не горячитесь.

— Отказался категорически.

— Он ненавидит приказания. Приказов и инструкций много, а он не может быстро повиноваться.



— Почему?

— Черт его знает, лишен этого дара. Вот он и злится и делает вид, что поступает наоборот.

Прораб взбешен. Он начинает уже кричать на Шияна.

— Последний раз: ты будешь очищать территорию в зоне затопления?

Шиян. Не то что территорию, сорочку сниму, только улыбнись мне по-человечески хоть раз, чтоб я не вообще, а в глазах твоих почувствовал добро.

Голик. Нам некогда здесь улыбаться. Улыбки захотел!..

Белоус. Нам надо море строить!

Шиян. А вы улыбнитесь. Не смотрите на меня чертями. Скажите мне: здравствуйте, как ваше здоровье, как жинка, диточки! Поздравьте меня с праздником рождения нового моря.

Филон Бесараб *(подходя)*. Не жди. Не та его душевная номенклатура.

Шиян. Да. Нема интеллигентности, ну что ты сделаешь!

Бесараб. Да. Не сходятся концы с концами.

Шиян. Именно. Трус прикинется когда-то храбрым, скупой — раз в жизни — щедрым, подлец, будь он трижды проклят,— добряком, несчастный двадцать лет прикидывается счастливым. Одним прикинуться не можно — интеллигентным. Нема здесь — кончено. Не выжмешь, куда ни назначь. Одно только знает — кричать, как громкоговоритель!

Голик не ожидал такого сопротивления и, перед тем как принимать какие-то меры, поехал звонить в Каховку самому Аристархову.

У Аристархова большое совещание. Присутствует человек тридцать крупнейших инженеров, начальников управлений, участков, служб.

Кажется, что Аристархов слушает докладчиков невнимательно. Взгляд его полуприкрытых утомленных глаз уходит куда-то вдаль. Порой он кажется отсутствующим. От постоянного ли пятилетнего напряжения, от знания людей и ежедневной изменчивости живых сложнейших процессов, которыми он руководит, его сознание участвует одновременно как

бы в нескольких процессах. Он бросает точные реплики докладчикам, говорит по телефону с разными городами, одновременно слушая докладчиков, соображает, какие узкие места придется ему преодолевать через три месяца из-за сегодняшних промахов двух начальников участков, и в это же время, оглядывая свой штаб, он мыслит:

«Какими войдут эти люди в историю строительства коммунизма? Прекрасными. Значит, по существу говоря, такими они и являются, эти строители сложнейшего сооружения в условиях почти одновременного исследования, проектирования и выполнения строительных работ со всеми трудностями расплаты за выигрыш во времени.

В чем заключается прекрасное? В процессе созидания, в величии его результатов. А что Зубрицкий, Озеров и этот растяпа Бочаров кажутся мне не такими, как бы хотелось,— это не важно. И то, что работа кажется мне ежедневно такой несовершенной, пожалуй, и это не важно. Было так ведь и в гражданской войне, и при коллективизации, и в Отечественной войне. Но какие всемирно-исторические дела совершены, какие победы! И какая все же огромная качественная разница. Сколько здесь людей драгоценных, с громадными знаниями и опытом!»

Он отвечает по телефону заместителю председателя Совета министров и снова смотрит на собрание с внешне скучающим видом.

«Это современники мои, соратники родные и дорогие сидят передо мной, да, да, самое дорогое мне новое общество...».

В телефон:

— Да-а!.. Вот и плохо, что с бетоном мы провалились опять... Слышу. Да! До каких же это пор вы будете подводить строительство?.. Ну хорошо, хорошо. Приеду через два часа, только предупреждаю — это мало принесет вам удовольствия! — Вешает трубку.

«...Задумчивое, терпеливое, бесконечно выносливое мое героическое племя большевиков. Пройдет немного времени. И именно эти люди перекроют Днепр, Волгу, Енисей и Ангару, моря создадут в сотни миллиардов кубометров животворящих вод, проведут каналы по жаждущим степям, преобразуют землю. Это они. С ними я должен войти в историю первых великих строительств».

— Плеча нет, вот что. Помочь соседу некому. И нет желания подтянуть соседа, сигнализировать ему опасность расщепления фронта, требовать от соседа — вот чего нет! — Аристархов говорит угрожающе тихо и глухо, глядя с нескрываемой укоризной на инженера Бочарова.— Я так вас понял?

— Да,— отвечает Бочаров, сконфуженный неудачным своим выступлением.

— Все плохо не может быть. Многое пусть плохо. Но что-то ведь хорошо и даже отлично! Не может быть, поняли? Не может! Плохо вы смотрите, глаз у вас маленький, поняли? И смотрит понизу! Да-да, по низам всё смотрите...

— Дальше я хотел сказать...— Бочаров теряется. Видимо, он хочет обойти это проклятое место и продолжать доклад.

— Нет. Вы не уложились во время. Садитесь. Зубрицкому запишите в приказе выговор за невыполнение моего указания по подготовке чаши моря.

Не дозвонился Голик к Аристархову.

— Он занят. Не могу, не просите,— решительно отвечает ему по телефону дежурный секретарь.— Звоните минут через двадцать, не раньше.

Голик вешает трубку.

Примечание автора:

Не забыть бы этой музыки моторов на широких просторах громаднейшей стройки, не потерять спокойствия, ритма. Везут, перемещают, сдвигают, рассчитывают. Не упустить бы этого при создании фильма, не нарушить благородный стиль мыслящих, направленных к единой цели двенадцати тысяч человек. Это новый, послевоенный стиль труда. Великая эпопея Отечественной войны, победа, работа партии, новая техника, новая роль государства в мире международных отношений — весь наш день ясно ощущается уже в коллективе гидростроителей.

Еще недавно здесь, у топких берегов Днепра, странным образом перемешались, словно на художественной выставке, совершенно несовместимые пейзажи.

Чистейшие струи родников с идиллическими вербами, таинственные камыши и укромные озера с кувшинками и если не русалками, то карасями и линями. И тут же громадные конусы вынутых из глубоких недр третичных желтых песков, огромные ржавые трубы метрового диаметра тянулись через озеро и камыши на целые километры, куда ни глянь. В воздухе стоял несмолкаемый скрежет тягачей, тянувших к Днепру длинные полосы пронзительно звучавших стальных шпунтов и труб разных сечений и громадные листы стали, на которых передвигались десятки моторов. Рокочущий гул земснарядов, и лязг, и грохот взрывов, и нескончаемые кубометры перемещаемой земли.

И вот стоит уже красавица — светлая плотина. Так и зовут ее красавицей и глядят на нее с любовью и нежностью, как на возлюбленную.

Удивительные вещи творятся на великих реках!

Аристархов принимает драматурга.

Нет спокойствия на лице инженера человеческих душ. Две недели прошло, как выехал он из столицы на новой машине. Проехал степи, в Асканию-Нову заскочил набраться впечатлений, три раза ночевал у председателей колхозов, ел арбузы, купался, обошел все строительство, парторга посетил, профком, спецчасть, беседовал с пятью рабочими — нет сюжета. А если где-либо сюжет и просматривается,— конфликта нет, и уже возвращаться в столицу пора.

— Не знаю, как мне вам помочь.— Аристархов извинительно разводит руками. — Конечно, искусство, как говорит партия, в неоплатном долгу перед народом.

— Да-да,— драматург соглашается мгновенно.

— Но тут я вряд ли вам могу что-либо подсказать. Убийств у нас нет — город новый. С кражами и грабежами тоже очень слабо. Ведь вам нужны конфликты?

— Да.

— К сожалению, у нас их нет в художественном, так сказать, смысле. Наша область — инженерия. Конечно, плотина, дамбы и подготовка дна моря — дело огромной сложности. Но вам нужны ведь чувства, поэзия... Да... Нужны ведь не только героизм, энтузиазм, преодоление трудностей— нужны душевные страсти... Восторги!

— Нет... То есть да, конечно.

— Вам нужны еще и человеческие страдания, которые тоже, подобно радости, составляют одну из величайших достоверностей бытия. А у нас какие страдания? Разве что из-за безалаберности, изношенного транспорта, несвоевременной подачи стройматериалов. Но это же все не то. Вы посмотрите на строителей, как выросли все! Какую плотину отгрохали! А город! Видали? На песках! Четыре года — и в нем уже двадцать ты-

4*

сяч. Уже тысяча детей родилась! Уже ведомства стоят в очереди, просятся строить заводы. Через двадцать пять лет здесь будут наслаждаться жизнью полмиллиона людей. Разве это не прекрасно! Город построить новый... Не было ничего — степь, пески... И вот он...

Аристархов глядит в окно своими умными серыми глазами и на мгновение задумывается. У него большой выпуклый лоб, и весь он хотя не по летам грузный, но изящный. На нем уже, как постоянный признак, налет усталости от постоянного многоаспектного мышления и постоянной готовности принимать решения. Он инженер. Но он поэтичен. Это дирижер гигантского оркестра, где много трубачей по молодости лет и неумению долго пребывать в гармоническом ритме почти четыре года перевирают ноты, все время угнетая дирижера.

Но симфония гремит для не посвященных в мелкие погрешности исполнителей величественно и прекрасно и совершенно точно в главном замысле композиторского гения. Гремит, звенит музыка на днепровском низу и на степных просторах Украины, на Волге, на великих сибирских реках, разносясь неслыханным гулом по всему миру.

— Ой, плохо как. Ах... Так, да... Металл есть? — Аристархов уже говорит с каким-то городом по телефону. Но, видно, город оказался неаккуратным, непокладистым, и он сердится на город, возмущается им и одновременно упрашивает его. Он готов как угодно упрашивать этот далекий зазнавшийся городишко, лишь бы получить...— Ага! Есть металл, говорите?.. Ага! Так чтоб часть нам отгрузили немедленно!.. Что?.. Помните: промедление смерти подобно!.. Перестаньте... Запрещаю, поняли?.. Ну вот, все.

Секретарь кладет на стол какие-то записки, молча выходит. И еще два инженера входят к нему и выходят.

— Входите,— говорит секретарь инженерам, собравшимся в приемной.— У Сергея Михайловича писатель, будут говорить два часа, не меньше.

Аристархов набирает номер телефона. Его угнетает какая-то назойливая мысль. Он недоволен. Что-то мешает ему сосредоточить внимание на драматурге. Он делается наполовину как бы отсутствующим. Потом вдруг:

— Кошечка Пульхерии Ивановны! Вот она конфликтна или нет?

— Какая кошечка?

Три инженера в недоумении переглядываются.

— Гоголевская, в «Старосветских помещиках». И почему вот уже сто лет мы любим этих двух старых ничтожных грызунов — Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну?

Кладет внезапно трубку и поворачивается к драматургу.

— Душа художника волнует... Душа! То есть талант и любовь. Что вы любите? Без чего вы не можете жить? За что вы готовы идти ежедневно и еженощно на подвиги, жертвы, страдания? Что не даст вам спать, отдыхать, наслаждаться? Вам лично, одному, как бы единственному? Просветите меня. Назовите самую главную вашу личную творческую страсть, без огня которой мир провалится в бездну. Или нет у вас ее, а есть готовность соответствия моменту...

Потом он говорит с министром электростанций, с управлением Укрводстроя, потом выслушивает еще одно телефонное сообщение и явно сердится:

— Почему?.. Как — не хочет? Нет таких людей, чтобы не хотели лучшего!

Голос Голика из телефонной трубки:

— Есть! Стоит на хате, и хоть режь! Позорная картина!



Аристархов. Но ты объяснил ему, что мы его утопим?

Голос Голика. Да. Не верит!

Аристархов. Значит, плохо объяснил. Не умеете говорить с народом. Народ ведь наш умный. Надо разумно говорить. Ты, очевидно, кричишь там, как дурак. Пугаешь.

Голос Голика. Не я один. Здесь секретарь райкома. Вдвоем рисовали ему светлую картину будущего. Вы можете представить — четыре часа!

У хаты Григория Шияна все слова уже сказаны, картина нарисована. Не сдается Шиян. Не сдается и жена его Домаха.

Шиян. Довольно мне хвастаться будущим. Я ежедневно принадлежу ему больше, чем настоящему.

Голик. Каким образом?

Шиян. Да хотя бы таким, что меньше вас поучаю.

Белоус. Ну знаешь, за такие слова...

Голик. Вас же утопит здесь Аристархов!

Шиян. Не пугайте. У Аристархова свое соображение, у меня свое. У меня море пойдет низом вокруг, а здесь образуется индивидуальный остров. Давно мечтаю.

Белоус. Не будет острова. Вот тут, где мы стоим, будет два с половиной метра воды, если не три.

Голик. А в бурю пойдут громадные волны. Это же море!

Домаха. Ничего. Вже хоть и потопимось, абы дома.

Шиян. Да. Даем расписку: в смерти нашей от потопа не винить никого!

Белоус. Но это же глупо! Это будет комедийная смерть!

Шиян. Тем лучше. Умру хоть весело.

На машине, по дороге в Крым, в село въезжает жена генерала Ангелина Михайловна.

Не радуют ее родные места генерала. Равнина, жара, никакого комфорта. Колхозники зовут ее мужа Игнатом и даже на «ты», и он принимает это как должное — ужасно!

На стройке нового села волнений не меньше, чем на разрушении старого. Архитектор Безверхий страдает. Не думал он, что дар его землякам — проект Дворца культуры — будет отвергнут так откровенно и будут сказаны ему такие горькие слова.

— Я не устроен. Что мне делать? — Старый бригадир плотников, известный уже нам отец генерала Федорченко, не скрывает своего неудовольствия, и серебряный топор в его руках сверкает зловеще. — Я культурный человек и бригадир. Почему я должен страдать?..

— Проект мой утвержден президиумом...

— Где этот президиум? Я его не видел. Он тут не пробегал.

— Не волнуйтесь. Вам вредно волнение.

— Мне вредно ваше спокойствие. И отсутствие фантазии мне тоже вредно.

Безверхий удручен предельно и уже не знает, что сказать.

Мне проект тоже не нравится, но я все же пытаюсь защищать товарища своего по смежному искусству, правда, безуспешно. Правление колхоза, плотники и несколько женщин не на моей стороне.

— Не заступайтесь.— Савва Андреевич смотрит на меня грустным, испытующим взглядом.

У него багровое потное лицо, лиловатый нос и слегка затрудненное дыхание.

— Мы видим, как непросто вам сегодня среди нас. Годы какие прошли, — говорит он.

— Необыкновенные.

— Да. Вы примеряетесь к кинокартине нашей жизни. И мы, признайтесь, не вполне устраиваем вас.

— Почему? — Я возражаю: — Наоборот.

— Оставьте. Непрезентабельны и некартинны. Нет изящества в одежде, жилище — грош цена, заботы, степь. Ни гор, ни пропастей, ни грома орудий. А душа ведь у вас героическая.

— Да. Всегда была.

— Вам хочется сердца людские потрясать.

— Да.

— А для этого надо же быть и самому потрясенным... Правда?.. А чем?!

— Я...

— Мы тоже потомки героев. И сами герои, только совсем уже другой картины. Утихли кровавые войны, голод забыт. Могилы заросли в степях. Не сочинять же.

— Нет, конечно.

— И положение в мире обязывает и честь. Не можем мы в угоду любителям страстей разыгрывать то, чего нет.

— Эге. И дождя нет второй год. Высохло все.

— А почему за трудодень так мало платишь? — вмешалась женщина.

Зарудный соглашается.

— Мало, да. Ужасно!

— А почему народ разбредается по городам?

— Работой замучил!

— Немного есть, не отрицаю.

— Немного? Очень много! Все сразу хочешь...

— Виноват. И буду дальше мучить, года три-четыре, черт нас не возьмет.— И интонация Зарудного выражает такое спокойствие и добродушие, что все, и я в том числе, улыбнулись.

— Спасибо. Договорились.

— А почему?.. Ах-х!..

— А сам горилку пьет.— Это уже апелляция ко мне.
— Приходится.
— Кварту в день!
— Норма. Все во мне такое.— Голос Зарудного спокоен. Лицо кажется бесстрастным, равнодушным.— Сыновей помните? Тоже крупные были. Такое все во мне: заботы, надежды, планы и... печаль такая.
— А почему?
— Подождите. Не все сразу.
Поворачивается ко мне, грустный, тихий.
— Мы вас художником своим избрали, вы в ответе за портрет. Не умиляйтесь. Хорошо смотрите. Мы терпеливы. Ждем. Но вы, Юрий Григорьевич... — Зарудный тяжело поворачивается в сторону архитектора и потом, ища поддержки, оглядывает членов правления колхоза.
— Он нам готовую продукцию привез: проект Дома культуры. Зрительный зал на четыреста мест.
— Заплюем в один вечер! — сказал решительно один из членов правления.
— Стыд и позор... Окурками забросаем и шелухой!
— Не понимаю!.. — трагически разводит руками Безверхий. У него слезы на глазах, но никого они не трогают.
— Думаете плохо. Мелко. Вот море, — Зарудный делает широкий жест в сторону Великого Луга. — Вот мы на берегу у вашего Дома культуры. Вот правление колхоза — семь офицеров запаса. Освобождали четыре столицы. Видели страшное, видели прекрасное... В какой дом вы нас приглашаете?
— А что бы вы хотели? Вы можете конкретно мне сказать? — спросил Безверхий.
— Полторы тысячи бархатных кресел, не меньше! Картины — чтоб краще, как в храме. Чтоб все в нем веселило душу. Чтоб красота меня обязывала и возвышала. Понятно?!
— Я мать свою хочу посадить в это кресло на старости лет. Всех матерей! Уважить их тяжелый долгий труд.
— Вот голос воинов.— Зарудный поворачивается к колхозницам.— Может быть, женщины скажут. Вот лучшая ударница Христина. Скажи им, Христя.
— Не надо мне дворца.— Голос Христины печален, дрожит в нем гнетущая жалость. — Ни кресел мягких, ни картин. Ничего не надо.
— Почему?
— Я жинка молода.
— А что тебе надо?
— Не знаете? Могу при всех сказать...
— Чоловика! — послышался голос пожилой колхозницы. — Трудно спать ей без живого тела.
— Я стыд теряю... не надо уж... молчите...
Я смотрю на Зарудного и замечаю сразу, как меняется весь его облик. О чем-то грозном, незабываемом напомнила ему молодая вдова. Выражение глаз его и голос мгновенно изменились — трудно казаться равнодушным. И он говорит ей с глубоким сочувствием:
— Но так уж судилось. Я мужа не верну тебе. Война ведь и моих сынов пожрала.
Подходит Степанида Воронцова с журналом в руках.
— Скажите мне: стоит Иван с мечом в руке, притуливши дитятко до сердца?.. Люди...
— Стоит. Успокойтесь. И будет стоять.
— Товарищи!

— Постойте, — Христя к Безверхому. — Вы хотели спросить меня...
— Я спрашивал о Доме культуры.
— Чем утешусь? Не знаю, не знаю. Но чем-то надо утешаться.
— Гордостью.
— Я горда. Трудная утеха... Еще чем?
Зарудный замечает, как от тяжести воспоминаний нарастает волна уныния среди женщин. Нужна другая мысль и мера жизни другая, немедленно.
— Перестаньте, люди! К чему весь этот шум? Всем же ясно, даже детям: земля огромна. Работы — море. Не хватает рук. И нет дождя, и воды подземные уходят. И тень водородной бомбы над миром. Что делать? Это — наша жизнь. Надо, чтоб не уходили воды. И солнце, чтоб не враждовало с землей, и люди с людьми. На это призваны. Ужель неясно?
— Несправедливостей много!
— Да! А почему, когда все ясно, почему так долго трудно и не хватает всего? — зашумели женщины.
— Не знаю. Если б я знал, я был бы министром, но я обыкновенный председатель колхоза, и, когда мне становится трудно, я вспоминаю Ленина. Три раза... видел. На трибуне. В Смольном стоял на часах. Не помню слов уже — народу тысяча, — но образ ясен, как живой стоит...
Савва Андреевич вдруг умолк и задумался. Стало тихо. Безусые и безбородые, без гордых поз и героических доспехов, в убогих — грош цена — запыленных робах, умолкнув и смирив свои страсти перед великим именем, задумались труженики полей над своим назначением.
Я гляжу на их обветренные лица со взорами, устремленными вдаль, на резкие морщины и вздувшиеся вены на быстрых руках. О чем задумались мои братья и сторукие сестры-орлицы, стоящие с детьми у самых основ нашей жизни? Что видится им впереди?
Никогда и ничего я, кажется, так не желал, как здесь, на этом берегу, в эту минуту: чтобы мой мир предстал перед глазами народов в величии подвига жизни, и чтобы малые поднялись над большими или мнящими себя таковыми в химерном своем превосходстве, и чтобы все тогда, что было в нашей необыкновенной жизни,— победы, трудности, многолетние лишения, титанические взлеты, самоограничение вольное и невольное, и следы холода и зноя, и крови, пролитой в гигантской войне, — нет места ничему заурядному, мелкому ни в единой народной черте, — всё, даже неправильности и ошибки с их тягчайшими подчас последствиями, которые всегда сопутствовали судьбам великих первоначинателей, — даже и те чтоб предстали на экране в небудничном свете как знаки победы.
Повечерел уже день, но видно далеко и слышно вокруг, словно исчезли незаметно все границы.
Утопают в золоте и теплой синеве влекущие дали и приглашают всё в степи к спокойствию и миру.

К генералу во двор заходят четверо немолодых уже колхозников, одетых по-разному. Их загорелые умные лица могли бы показаться мужественными и даже прекрасными, но убогие подобия кепочек на их добрых головах способны обезобразить любого красавца, унизить любого героя. И кто их сочинил, чтобы сделать людей некрасивыми? Искуснейший ли враг, простак ли усердный смастерил такое по скудости душевной и утвердил для всех широт от Белого до Черного моря, — только трудно и даже почти невозможно сразу признать в пришедших давних друзей генерала.



А это они — друзья его детства и героические соратники: бригадир Макар Корж, Нагнибеда Петро, Петро Блажевич и Яценко Лев с усами, похожими на спелые колосья пшеницы, и слегка как будто выпивший.

Увидев это общество, Ангелина Михайловна сразу же вышла из сеней.

— Добрый вечер! — почтительно и весело сказали друзья генерала.

— Здравствуйте. Вам что?

— Дома Игнат?

— Какой Игнат? Не понимаю.

— Максимович.

— Генерал армии, вы хотите сказать?

— Точно! — Заметив в сенях Федорченко: — Здоров, Игнат! С приездом на родину!

— Здоров!.. Здоров, Корж... О-о, Блажевич!

— Здравия желаю!

— Яценко?!

— Он самый!

— Ой-ой-ой! Нагнибеда?!

— Так точно!

— Сто лет!

— Узнаете?

— Ну как же, телят же пасли вместе и коней!

— Да. И Будапешт ведь брали тоже.

— Вы были в моей армии?

— Все как один! Я даже ранен был... сюда и вот...

— Я тоже. Нога индустриальная, во!

— Бог ты мой! Садитесь. Как живете?

— Как вы? Спасибо.

— Нет, вы как?

— Мы?.. С какой стороны... Вообще плохо. Но не робеем!

— Есть перспектива — море.

— Да, надежда есть. Хотя частично начал кое-кто впадать в пессимизм.

— Чего?

— Зарудный жме. Савка.



— Игнат, скажи нам правду, как знаменитый генерал... и вообще...

— Ну-ну-ну-ну...

— Скажи по совести, ну... по-че-му-у?

— Что?

— Не могу... — Лев Яценко положил бронзовый кулак на сердце и, приблизившись к генералу, сказал тихо и нежно: — Перебрал пятьдесят грамм, извиняюсь. Поэтому я только вопрос задам: по-че-му-у?

— Ну что «почему»?

— Молчок... Понял?.. Ах-х!..

— Подожди. Потом. В общем, Игнат Максимович, мы так решили, обсудив международное и внутреннее положение: человечество стало умнее, — сказал Корж. — Уже нет у врагов наших лозунга, с которым можно против нас вести народы в бой.

— Лозунга нет, но есть военная машина у врагов, — сказал Федорченко. — И есть мечта привести ее в действие.

— Это хуже. Но посмотрим. Мы сержанты запаса для мира. Для него мы всю жизнь на действительной службе. Поэтому...

— Только это тайна, Игнат.

— Между нами пока... Можно?

— Да.

— Иди к нам в председатели колхоза! На страх врагам. Тут мы с тобой над новым морем такое сотворим...

— Землю перевернем!

— Позвольте. Очень благодарен. Но вы же знаете мой ранг.

— Вполне подходящий.

— Не отвечай нам сразу. Даем тебе сроку три дня. Подумай.

— И мальчишку твоего выведем в люди, ей-право. С женой будет легче: уже не генеральша будет — председательша.

Немного погодя, когда начнет уже темнеть, Федорченко и его четыре друга детства и еще два колхозника выйдут в степь.

Как они будут идти по дороге вдоль берега будущего моря, о чем говорить, что будет волновать их сердца — автор пока не сообщает. И не потому, что у него возникло вдруг желание что-либо скрыть от читателей.

А если даже и так, то это и еще, быть может, два-три места автор оставляет заповедными в первую очередь для самого себя. Пусть они останутся пока невспаханными.

Это нужно для тайны, для поддержания беспокойства к постоянной творческой точности... Вся картина еще впереди.

Будут разные вопросы, краткие и сильные, как выстрелы, и такие же ответы. Круг интересов будет широк, желания разумны, нежелания остры, планы высоки.

На синее небо выходят зори. Я провожаю Филона Бесараба в его новую хату. Очень приятен его двор с изящной летней печкой. Обычно все лето он спит под открытым небом.

— Мне бы хотелось записать, Филон, что ты вынес из сложного опыта сей жизни, — говорю я другу детства.

— Не много. Я простой работник земли и понимаю, что жизнь моя сама по себе, как отдельная жизнь, не имеет значения. Велик, конечно, общий ее смысл.

Голос Бесараба чист и глубоко проникновенен, он весь ушел в себя, как это бывает у немолодых людей труда, которым приходилось больше работать и думать, чем говорить.

— Уже не знаю, сколько мне лет — шестьдесят или триста. Вот я ложусь спать после трудового дня, вот моя лежанка, вот справа Днепр, слева степь, над головой вселенная, и уже не важно, проснусь я утром на работу или умру в ночи. Нет у меня ни зависти, ни зла, ни страха. Я не политик, конечно, хотя можно думать, что я и великий политик. Я знаю: плохой хлеб порождает печаль, хороший хлеб, конечно, должен радость порождать. И знаю еще: пока на земле будет жить хоть один голодный нищий — все нищие. Пока одна хоть душа пребудет в неволе — никто не свободен.

Задумчивые лица умных, сдержанных на улыбку людей говорят о многом, и забота на лицах говорит мне, как нелегко подчас достается народу его трудовой героизм, как скучна и трудна еще жизнь во многих наших селах, как небогаты хаты, о критики, художники, писатели! О процветающие, как небогаты хаты!..

— Я поехал, батько! — послышался из темноты голос сына.

— Езжай здоров.

Послышался гул самосвала. Филон Васильевич вытирает широкой ладонью своей античный лоб и ложится на лежанку.

Издалека, со стороны Днепра, доносится непрерывный глухой грохот земснаряда.

Я вышел в степь. Дума думу догоняет. Дышу упоительным степным воздухом, растворяюсь в просторах, в ночной тишине, обращен глазами к торжественному небу.

Неописуемо прекрасна летняя ночь в степях Украины.

Широки просторы, видимость огромна. Небо в миллионах звезд.

Темно и не темно. Весь чарующий круг земли и Днепр в серебристом сверкании, и от всего излучается еще теплота. И нет тишины: от Днепра далеко разносится гармонический гул земснарядов. А над далеким этим гулом слышится песня.

Это Олеся идет и Гуренко. Не пылит дорога. Озеро спит. Вот обмелевшая Конка и старые вербы. Вдали за Днепром на горе чуть белеет Борислав.

«Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу...».

У обоих прекрасные голоса и врожденное умение петь. Олеся вся во власти волнующих мыслей:

«...И звезда с звездою говорит».

— Ночь тиха-а... Сегодня на стройке, когда я разливала раствор, меня спрашивал этот редактор: что бы вы хотели видеть в картине, каких людей — великих или малых, и хотели ль бы видеть любовь? — Олеся нежно прижимается к Гуренко.— Я сказала ему: конечно, любовь, а люди чтоб разные, но больше малых, вот как мы с тобой, как я и ты. А он мне говорит: вы люди не маленькие. Вы, может быть, сегодня самые большие люди. Государство наше, говорит, потому велико, что вы в нем велики, обыкновенные малые люди...

«В небесах торжественно и чудно.
Спит земля в сияньи голубом...».

Какие слова!..

— Очень хорошие.

— Потом он спрашивал меня о личной жизни.

— Ты сказала ему что-нибудь обо мне?

— Да.

— Что ты сказала?

— Ну, ты сам должен понимать. Вообще мы больше говорили о картине. Я сказала, что хотела бы видеть чувства глубокие и ужасно сильные, чтоб говорили нежные слова и целовали и плакали, чтоб и проклинали.

— Кого? Зачем? Фантазии.

— Не маши рукой... Все чтоб было.

— Воображаю.

— Он сказал, что он счастлив с нами. «Я, говорит, счастливый и люблю вас всех, и ваших детей, и матерей, и отцов, и великую реку нашего народа, и все, что вы творите здесь. Иногда, говорит, я уношусь мыслью в двухтысячный год и оттуда как бы смотрю на вас, или переселяюсь на другие планеты, чтоб увидеть оттуда ваши разумные знаки на земле. Вы первые творите их, и я, говорит, преклоняюсь перед всеми вами».

— Ну, я не думаю... А чего ты плачешь?

— Я не плачу. Я радуюсь, что у меня такие мысли... Хорошо как, смотри. Как прекрасно!

— Это ты такая.

— Какая?

— Ну... прекрасная.

— Ты любишь меня?

— Да.

— Скажи: «Люблю!»

— Ну я же сказал.

— Я хочу слышать.

— Я ответил тебе.

— Я слышать хочу. Слово! Иваночко... Может быть, мы действительно великие люди?

— Не думаю. Нельзя сказать — великий водитель самосвала или великая штукатурщица.

— Почему?

— Потому что нас много. Это все равно что сказать — великий колхозник.



— Он говорит: есть разная мера людей... Ты любишь меня?
— Да.
— Господи... Ну скажи: «Люблю». Никто нас... Здесь только мы и звезды. Иваночко! Я так люблю тебя!
— И я!
— Закрой глаза. Закрыл?
— Да.
— И я закрываю. Слышишь плеск воды? Это море шумит. И мы с тобой на дне... с одним желанием...

Постояв с закрытыми глазами друг против друга, они берутся за руки и медленно склоняются друг к другу, сливаясь в объятии, как две весенние волны.

Их покрывает вода. Безбрежное море сверкает там, где обнялись эти дети труда. Но только не успевает музыка созерцания желаемого и ожидаемого увлечь нас, как море таким же наплывом исчезает, и мы снова видим Олесю и Гуренко. Она лежит в объятиях, счастливая, и смотрит вверх на звезды.

— Чего нам еще пожелать в эту ночь?

Послушаем, как на высоком берегу Днепра у карьера возле древнего сарматского городка каменщики поют, оглашая даль удивительной силой молодых голосов.

Или поплачем с Катериной в поле.

Или выйдем на крутую могилу скифского царя и устремимся вдаль на крыльях времени.

Устремимся вдаль. Но по дороге заглянем мимоходом на освещенное луной старое подворье.

По глубокому убеждению Ангелины Михайловны, ее муж, которого, безусловно, никуда нельзя выпускать одного, уже рехнулся. Во всяком случае, когда он рассказал ей о предложении колхозников, о своем ответе и о том, как он перестал после этого спать, она сразу же безапелляционно заявила:

— Какой вздор! Ты окончательно свихнулся под старость.

— Я говорю серьезно. Это произвело на меня совершенно неожиданно огромное впечатление.

— Вздор.

— Это взволновало меня, всколыхнуло все мои лучшие чувства, как орден, звание, как взятие Будапешта.

— Вранье, вранье, выдумываешь все эти сентименты. Во-первых, кто тебе позволит это?

— Я знаю — никто. И я буду всю жизнь стоять на страже. Но я хочу тебе только сказать, что это прекрасно и что я потрясен глубокой благодарностью, охватившей всю мою душу. И внутренне я согласился и я счастлив, потому что это о многом говорит мне, о многом...

— Ничего не говорит.

— Ничего ты не понимаешь.

— Оставь... Генерал — председатель колхоза! Бред!

— Замолчи, мещанка... О, мещанка!..

— Я — мещанка?!

Дальше во избежание неприятностей генерал Федорченко начнет молча отсчитывать до ста и диалог приобретет оттенок несколько необычный: генеральский счет будет производить вслух сам автор, а поверх цифр польются потоком слова Ангелины Михайловны, из которых станет ясно, что ее муж человек в высшей степени плохой, лишенный элементарного воспитания. Что он здесь совершенно раскис, что он замучил ее оскорблениями и непониманием своего высокого поста. Что он талантлив только в битвах во всем же остальном он как был, так и остался мужиком. Что эта жалкая хатка, с которой он приехал попрощаться, — дурацкий сентимент и блажь, не больше, и вся эта бедность, неприглядность, отсутствие элементарных удобств нелепы и нестерпимы. Неужели он совсем уже ослеп?..

— «...сорок пять, сорок шесть, сорок семь, сорок восемь, сорок девять, пятьдесят... Проклятая паразитка, ничтожная тварь, убить тебя мало, мы живем ведь на их шее. Шестьдесят один, шестьдесят два, шестьдесят три...».

Нет! Она не желает здесь оставаться и часа, она требует немедленного отъезда в санаторий, иначе она сама уедет с Аликом, и будет скандал. Алик! Алик!!

— «...семьдесят три, семьдесят четыре, пять, шесть, семь, восемь... Правильно писал Достоевский: жена — узаконенный враг своего мужа, или неправильно?.. Семьдесят девять, восемьдесят».

— Алик! Где Алик?

— Любуетесь природой?

— Да. Божественный воздух. — Ангелина Михайловна убеждена, что слова «божественный воздух» делают ее обворожительной. — Садитесь... э-э, Антонина. Алик!

— Добрый вечер.

— Добрый вечер. Алик! Поют как восхитительно.

— Каменотесы на карьере.

— Алик!

Каменотесы действительно поют необыкновенно. Если где-то в деталях им не всегда хватает стройности голосового лада, мощь этого хора огромна. Стоя, сидя и прохаживаясь группами по высокому берегу над карьером, они, словно зачарованные красотой ночи и широтой видимого мира, потрясают просторы наступательной силой молодых своих голосов.



На кургане, освещенные луной, останавливаются мальчики — Алик и Михайлик.

— На этой могиле смутно даже днем, — говорит Михайлик, — а ночью всегда страшно. Тебе не страшно?

— Нет, — равнодушно отвечает Алик.

— Здесь царь похоронен.— Михайлик заметно волнуется.— Две тысячи пятьсот лет... Воображаешь, какой?

— Кто?

— Царь.

— Ну, какой. Никакой.

— Как «никакой»? Это мог быть такой царь... весь в золоте. И конь, говорят, закопан золотой. Во всех могилах его ищут... Вот закрой глаза.

— Зачем?

— Закрой!

— А ты?

— И я.

Мальчики закрывают глаза, и тут в мальчишеское воображение Михайлика сразу врывается картина, которая может возникнуть только в степи и только в чистом детском вúдении: скифы хоронят царя.

Ржут кони. Странные всадники кружатся с копьями в степи в отчаянной тревоге. Горят костры. Громадная свежая яма. Плакальщицы потрясают ночную степь. Мертвого царя везут на колеснице. Кони дрожат. Четыре квадриги запряженных коней уже лежат убитые. Убивают воины пятую квадригу коней. Волочат прекрасных рабынь на костер. Своры псов. Быки ревут от запаха крови. Царица закалывает себя ножом, глядя на страшное лицо царя.

Михайлик открывает глаза — все мгновенно исчезает.

— Ой!.. Ты видел?

— Что?

— Ничего не видел?

— А что я должен был видеть? — Алик открывает глаза.

— Михайлик! — Антонина обеспокоена отсутствием ребят.— Уже ночь, а их нет.

— Хороший мальчик! — говорит генерал Федорченко.

— Ой, хороший. А талантливый! Ото как поставлю борщу миску, съедает в одну минуту. И батько такой быстрый да справный... Все делает на ходу... Чего ты там плачешь, гуляка?

— Алик бьется! — сквозь слезы отвечает Михайлик, подходя к бабушке.

— Ты зачем побил Михайлика?

— Я не бил. Я только раз его нокаутировал.

— Зачем?

— А пусть не врет. Врет, потом еще ругается.

— Я не врал.

— А про царя ты что говорил?.. Не врал...

— А что он говорил? Про какого царя?

— Он говорил, что он его видел.

— Кого?

— Царя.

— Стыда у тебя нет. Он же меньшенький...

— Выбил царя из головы, — замечает старый Федорченко. — Видать, один пойдет по служебной линии, а из другого уже, может, писатель выйдет или артист. Ну ладно, спать давайте...

Запоздалые машины проходят, тяжело груженные уставшим от трудов народом. Без песен и даже без разговоров.

Олеся идет по дороге, легкая, изящная, быстрая. Наслаждается своей походкой. Где-то и он здесь, спешит ей навстречу.

Вот он. Ей хочется быть с ним в ночи на равнине одной.

Вот она. Ему хочется быть с ней одной в ночи на равнине.

«Хочу лежать на равнине, в степи, теплой ночью, одна, глядеть на небо. И чтоб надо мной были только звезды и твое лицо, мой милый. И никогда не забыть мне этого в жизни, никогда».

Машины идут в темноте, груженные народом. Скрываются вдали.

Их руки сплелись, глаза в глаза устремлены с такой серьезностью, словно каждое их слово, каждый оттенок мысли имеет решающий для всей их жизни смысл. Так и идут они, тесно прильнув друг к другу и предаваясь беседам, совершенно не предназначенным для посторонних ушей.

— Скáжи, при коммунизме будут страдать?

— А как же! Раз будут любить, значит будут и страдать, только об этом говорить не принято.

— Да... Я тоже думаю: будут. Вчера, когда ты не пришел, я так страдала, ну так страдала, такая была несчастливая... А ты?

— Я не особенно страдал. Мне было некогда.

— Как, ты не страдал? Не говори мне так.

— Нет, я страдал, только мало.

— Как — мало? Почему?

— Машину, понимаешь, засмоктало в болоте, часа полтора тащили, обмазался, как черт.

— Иваночко, скажи, что ты меня любишь.

— Да.

— Громко скажи: «Люблю!»



— Да.
— Громко: «Люблю!» Ну!
— Ну громко... Ой, ну перестань, честное слово. Мне это трудно выговаривать.
— Почему?
— Ну ты же знаешь...
— Нет.
— Некрасивый я, не видишь.
— Неправда, не смей так говорить!
— А что, красивый, скажешь?
— Да. Ты почти абсолютно красивый. Ах, Иваночко...— целует его руку.
— Что ты?.. Ой! Какая ты... Ей-богу, ну что ты делаешь? — Они начинают тихо целовать друг другу руки.
— Какая у тебя рука красивая, как цветок... Пальцы длинненькие...
— А у тебя какая! Громадная, как лопата, и тоже красивая. И лицо... хорошее.
— Ну, Олеся...
— Мне ведь особенной красоты, Иваночко, не надо. И то, что ты не знаменитый, тоже не беда. Душа ведь у тебя красивая.
— Душа — да... Натаскался я с этим краном. Двумя тягачами, понимаешь, еле вытащили. Еще трос оборвался... Так я потом уж подошел к твоему окошку — темно.
— Я спала.
— Да. Тихонечко, чтоб не разбудить, запел и пошел спать.
— А что ты пел?
— Разное...

«Гей, підійду я до віконця,
Гей, будь здорова, моє сонце...»

Поют вдвоем. Степь, месяц, Днепр. Слышится далекий несмолкаемый гармонический гул. Это звучат земснаряды — гениальные машины эпохи.

Проходит ночь. Уже почти светает. Побледневшая луна освещает другую картину в степи. Идут Катерина и Валерий Голик прораб. Видно, все у них пересказано десятки раз, и уже почти невмоготу идти им рядом.

Даже красота ночи принимает печальный оттенок и только углубляет душевные муки Катерины. Она молода, поэтому все горести, волнения и все страдания, выпавшие на ее долю, гнетут ее с предельной силой. Что бы ни говорили, в расцвете юности для девушки любить и быть любимой — главное стремление всего ее существа. Это так же верно и неизбежно, как неизбежны для преклонного возраста слабость и стремление к покою.

Что же принес ей милый в эту ночь? Какие цветы, какой взлет мыслей и чувств? В тревожном молчании глядим мы на него и думаем мучительно, подобно художникам, страдающим наедине при созерцании неудачного своего произведения: на что ушли краски, холст и труд?

Вся жизнь Голика всецело занята, в общем, одним несложным делом близкого прицела и быстрого выполнения. В бессменной череде текучек дня он, может быть, еще и сам не знает всех богатств, заложенных в нем. Все у него пока складывалось таким, к сожалению, образом, что всякая настоящая минута без остатка вытеснялась следующей минутой и что ни одно явление внутреннего глубинного смысла жизни не потрясало его. Никакие удары судьбы не освещали внезапным светом его неясную натуру. Может быть, случится что-нибудь такое, когда, словно обожженный молнией, увидит он в свете свою неприглядность, но поздно. Напрасны будут и самокритика, и самоанализ, и поиски социальных причин. Ничто уже не возвратит душе его гармонии, потому что все проходит только для смерти, для жизни ничто не проходит.

Не будем же спешить с приговором: вот белое, вот черное. Вот человек с дремлющей совестью, приставленный к великому делу в могучем и разумном коллективе. И даже этот конец их ужасающего диалога послушаем спокойно в чарующую украинскую ночь.

Катерина. Ты обманул меня... Зачем?

Валерий. Без драматизма... Сыт по горло.

Катерина. Слова какие... Думала ли я, что буду так несчастлива с тобой?!

Валерий. Ну мало ли что. Можешь быть счастлива с другим.

Катерина. С кем? Не мучь меня.

Валерий. Счастье, счастье... В конце концов, в наше великое решающее время есть вещи поважнее личного счастья.

Катерина. Какие? Укажи мне.

Валерий. Обязанность, труд... долг, так сказать, перед Родиной... социалистической.

Катерина. Ты мне это говоришь! Ты раньше говорил...

Валерий. Я говорил тебе и говорю: избавь меня от этого психологизма.

Катерина. Зачем ты обманывал меня, зачем лгал мне каждый день?

Валерий. Это не обман. Я ничего в этом не вижу, ничего, поняла? Это жизнь. Все имеет свое начало и конец. Ужель неясно, что мы квиты?

Катерина. Я зачала дитя.

Валерий. Не знаю, не знаю. Это... это напрасно. Не надо, не надо.

Катерина. Валерий!

Валерий. Я не могу любить тебя одну. Другие могут, я не могу. Я так создан. Я естественный человек. Я не желаю больше притворяться. Нет!.. Было вот и нет, поняла? Я всех вас люблю, всех желаю, и все вы терзаете меня.

Катерина. Себя ты любишь, больше никого. Ты говорил мне гнусности. Ты хвастался своим друзьям, что у меня...



Валерий: Ну прекрати!..

Катерина. Это ужасно... Слушай, это ужасно! Если б был бог... на небе... он покарал бы тебя за этот грех.

Валерий. Ты что хочешь — заставить меня жениться? Но ты сама говоришь: тебе же налгали, что у меня две жены и у каждой по ребенку. Ты что хочешь?..

Катерина. Нет... Последний вопрос...

Валерий. Ну?

Катерина. Поклянись мне...

Валерий. Клянусь. В чем?

Катерина. Не надо...

Они идут уже не в паре, потому что минуло то время, когда все у них было едино — дыханье, ритм походки.

Голик уходит вперед. Эта минута для него тягостна. Сейчас Катерина предельно ему неприятна. Он чувствует себя глубоко виноватым и поэтому почти ненавидит ее. Ненависть немного его облегчает, как бы оправдывая уход. Но облегчение быстро проходит, и он снова полон жгучих сокрушений:

«Ах, нехорошо, нехорошо... Черт его знает, откуда на меня лезут эти... И интересные какие, одна другой шикарнее, потом смотришь — нет! И Катерина, она же нравится мне больше всех, но тоже — нет. Что в ней? Любовь и красота, но больше ведь почти что ничего. Женюсь я на Светлане, только на Светлане, только на Светлане. Почему? Потому что отец ее — бог гидромеханизации, а это — все, все. И как это получается, понять не могу, будь я трижды проклят, убить меня надо, сукиного сына. Ну почему я такой, почему? Ай-ай-ай!.. Хотя нет, подождите, подождите, подождите, главное ведь не в этом. Главное — в том, что коммунизм ведь строится, плотина растет, море приближается, и все это прекрасно, все великолепно. И я ведь расту, я действую в этом великом могучем потоке...

Да, частично я, конечно, аморален. Но что моя аморальность? Ничто. Капля в море. Надо шире смотреть... Шире и выше».

Катерина идет позади. Отстала. Одна.

Она не хочет жить — так оскорблено в ней все.

«Не могу. Не хочу жить», — горестно подумала она среди ночных просторов. И жизнь покинула ее. Здесь автор не все записал, потому что неясно еще до конца, как происходили некоторые горестные вещи. Когда ему рассказали наутро, как запело что-то в степи уже почти перед самым рассветом, он подумал: горе. Это отверженная любовь пела свой реквием.

К этому расположило ее одиночество, и это наложит след на все, что будет происходить с ней дальше.

Хоронят Катерину с торжественными речами. Почти не видно плачущих. Только несколько молодых девушек и пожилых женщин, предавшихся, очевидно, горестным личным воспоминаниям, да две-три подруги тужат тихо и жалостно. Но созерцание внезапной смерти девушки-красавицы потрясло сердца всех присутствующих. Все лица значительны, а у комсорга и профорга в глазах появилось выражение хоть и крепко строгое, но возвышенное и непреклонное. Ораторы вспоминают главнейшие добродетели Катерины — скромность, и еще раз скромность, и трудолюбие, и благовоспитанность. Ораторы клянутся не только не падать духом, а наоборот, еще сильнее сплотить ряды.

О прорабе Голике не говорят впрямую. Но, так как слухи о подлинной причине безвременной утраты второй уже день будоражат молодые сердца, вызывая бурю негодования, это негодование звучит в устах почти что всех ораторов. Правда, фамилия Голика не произносится. А смысл прощальных выступлений сводится к тому, что подобных извергов надо выметать метлой и выжигать каленым железом и что к великим стройкам их нельзя подпускать на орудийный выстрел.

На тему этого «орудийного выстрела» с особенной патетической страстностью и поистине ораторским искусством выступает сам Валерий Голик, которому минута подсказала вдохновение почти что подлинное. Как он осмелился на подобное выступление, этого понять невозможно. И никто не прерывает его ни одним гневным словом, не вызывает на поединок, не приказывает уйти немедленно вон и никогда не появляться на стройке. Такова инертная сила условности.

Краткую, но полную глубокой скорби речь произносит приехавший отец Катерины, председатель колхоза.

— Прощай навеки, дитя мое, дивчинко моя. Никогда уж не услышу я ни песен твоих, ни твоего смеха и не порадуюся, старый и одинокий, на детей твоих ненарожденных. Будет, будет новое море и новые волны! Возрадуются степи и разумные люди в добре и богатстве... Только страдание мое останется старым до конца дней. — Тут голос Зарудного дрогнул, и эта дрожь передалась народу. Среди женщин послышался плач.— Не уберег тебя твой одинокий батько. Прости... Некогда было... Все некогда, некогда... А кто-то презрел твою красоту и чистоту твою, и ты обиделась на нас на всех и расплатилась... Ой, щедро платим, доченька моя, щедро... Кто он?.. Проснись, скажи мне — кто?

Идут разговоры по всей почти стройке: в конторах управлений, на арматурных сварках.

В машинах осуждают.

— Ну куда это годится? Когда я узнаю о подобных явлениях, мне хочется кричать.

— Но это жизнь. Сейчас это везде...

— Не хочу, не желаю слышать.

— Мы же дети гигантской войны, свидетели пожаров, блокад, катастрофических бомбардировок.

— Но ведь это уже все позади.

— Позади ураган, а мертвая зыбь еще долго будет будоражить человеческое море. Бедная дивчина... Каково теперь отцу?

— Ужасно.

— Выросли почти до вселенских размеров: уже готовимся лететь на другие планеты. Как это совместить?.. Планеты и это...



— Не знаю. Если б я знал, я не водил бы самосвала. Я был бы министром культуры... Черт его знает, душевная лень, отсутствие фантазии— понять не могу!

Для расследования печального дела Катерины и выводов в отношении прораба Голика, виновность которого доказана и которую он даже сам частично не отрицает, выделена специальная комиссия из трех прекрасных работников строительства во главе с инженером Тихим. Но, к сожалению, по сей день еще не существует того меченого атома, который безошибочно определял бы пригодность вышеупомянутых товарищей именно для этого дела, а не свидетельствовал лишь об их гражданских достоинствах вообще.

Заметив сразу же некоторую неясность профиля прекрасной тройки, а также вспомнив, что у одного из ее членов было в прошлом — не в такой, правда, мере,— рыльце в пушку, Голик пытается смягчить оргвыводы.

— Оставь, Голик, довольно! — голос тройки решителен, хоть и не особенно строг.— Придется влепить тебе строгача, не иначе.

— Да, строгач обеспечен.

— Товарищи... Я же признал свою ошибку, что вы, ей-право...

— Строгач с предупреждением. Все!

— Много, товарищи... Может быть, строгач, но без... Я прошу не травмировать меня. Я же растущий кадр.

— Кончено! Благодари, что все так обошлось, и то, что видел здесь народ, — условность, этакая фантазия автора, одержимого страстью морализирования. И что несчастный отец Катерины не плакал над гробом и ты не произносил свою лживую каинову речь. Но ведь это же все могло быть, Голик!

— Черт знает! И главное — работник хороший, вот что обидно. Хороший ведь работник, а?

Тут Голик начинает соображать, что можно, пожалуй, еще и защищаться, если попробовать перейти из обороны в наступление.

— Да, работник я — не буду прибедняться. Поэтому я призываю вас подойти к вопросу прежде всего и главным образом с учетом интересов государства и производства в целом как такового. Кроме того, я не вижу здесь самого элементарного юридического подхода: факта ведь не было.

Одни фантазии и разговоры. Кому-то хочется, быть может, сыграть на этом.

— Чего ради?

— Мало ль чего! От зависти, что у меня переходное знамя, что я расту и расширяю горизонт.

— Да. Возможно, мы не поняли тебя, — сказал Тихий и посмотрел на товарищей.

— Конечно...

— Но мы стараемся подобрать к тебе ключи... Войдите!

Входит Катерина. Она в робе. Несомненно, ее вызвали с работы.

— Здравствуйте.

— Привет.

Голик опешил. Хочется исчезнуть, провалиться.

Сказать ей что-нибудь. Но что? Что? Во рту пересохло. Стал кашлять и сморкаться.

— Я могу идти? У меня летучка.

— Можешь. Пока.

Быстро исчезает. Какое облегчение! В палисаднике встречается с двумя приятелями. Разговаривает оживленно, радостно, хотя нет, не совсем: Катерину зачем-то ведь вызвали.

— Вот что, Катя, — по-дружески спросил ее Тихий, когда Голик ушел. — Прежде всего, как самочувствие?

— Прекрасное.

— Работаешь?

— Да.

— Не хотела бы ты перейти на другой участок?

— Нет. Зачем? Нет-нет.

— Спокойнее будет.

— Я спокойна всегда.

— Да? И учиться тебе... не тяжело сейчас?

— Нет. Наоборот. Сейчас, как никогда, интересно. Сегодня лекция профессора Грекова. Вот послушать кого!..

В вечернем гидротехническом институте аудитории тесны. Но молодежь не замечает этого, тем более что окна раскрыты, видно небо и тысячи огней на плотине, откуда только что пришли молодые строители.

Инженер Греков читает лекцию. У него лицо простого рабочего, и это особенно приятно сочетается с его громадной эрудицией, устремленностью мысли и чувства. Это труженик земли читает о Земле.

Геологические эры, ясно и просто укладываясь в лекцию, уносят воображение молодежи в глубь миллионов прошедших лет, в просторы главных рек великой России и в будущие времена.

— Российская Федерация богата могучими реками: Волга, Дон, Обь, Енисей, Ангара, Лена, Амур и другие. На Украине Днепр один. Но и Днепр в течение двадцати ближайших лет, подобно Волге, закончит эру своего, так сказать, анархического бытия и превратится в ряд водных бьефов, разделенных плотинами с мощными гидростанциями, шлюзами и системой оросительных каналов. И так же, как сам Днепр единичен, единичными будут и четырнадцать его великих гидростанций, из которых семь — на территории Украины. Других, подобно им, гидротехнических сооружений на Днепре не будет целые тысячелетия. Поэтому, даже предвидя в технике грядущего разумное применение атомной энергии, мы на долгие времена в планировании своих урожаев будем рассчитывать главным образом на наши организованные водные ресурсы. По-видимому,



и наши потомки также. Какой бы высоты культуры ни достигли они в далеких коммунистических веках, гидротехническое сооружение эпохи начала великих работ на главных реках останется в их сознании как доблестные знаки нашего героического времени.

Катерина и Валерий случайно очутились рядом на институтской скамье. Глаза прораба широко раскрыты. Слышит ли он профессора, или весь ушел в свой неустроенный, мятущийся мир? И что записывает он в таком лихорадочном темпе автоматически, не глядя на бумагу?

Предельно выразительны их лица. Слышатся слова ученого, раскрывающего перед ними глубокий смысл их призвания.

Иногда слова лектора будут вытесняться их внутренними монологами, не дающими им покоя.

Голос Валерия. Ненавижу Аристархова. Он сказал мне, прорабу, при всех, что я не строитель, а поденщик моря, что со мной не коммунизм строить, а бюрократизм. А мне все равно... нет, мне не все равно, я лгу. Мне очень худо. Кто я? Что я? Как жаль, что я не инженер-профессор, читающий эти умные лекции. У него книги, ученые труды, а что у меня?.. Ничего. Но я еще покажу себя... Я женюсь на его дочери и взлечу, передо мной раскроются все двери. Почему? Потому что он бог гидромеханизации.

Греков. Наши враги говорят: человечество погибнет от пустыни. Рано или поздно ей суждено покрыть мертвым саваном весь земной шар. Земля станет царством засухи — таково ее роковое предопределение. И главный фактор в образовании пустыни — человек. Вот что говорят сегодня могильщики человечества. Вот почему быть советским инженером, ученым — большое счастье: перед нами раскрыты необозримые просторы радостного труда на благо всего человечества.

Голос Катерины. Хочу слушать, хочу слушать и не могу. Слова профессора куда-то исчезают, тают. Почему? Потому что я оскорблена. Меня унизил равнодушный человек. Мне говорят: он хороший, умный, работящий. Он не виноват в своей душевной слепоте. Виной всему жены, потерявшие мужей на великой войне. Это они, несчастные вдовы, истощили, развратили его сердце с пятнадцати лет, требуя от него, требуя, требуя... Нет, не верю я, что он невиновен...

Она пишет на блокноте: «Я вижу свою мать-героиню, висящую на груше, распятую жестокими фашистами. За что? За всех нас... и за тебя».

Молча дает прочесть прорабу. Тот молча пишет на записке жесткий

вопросительный знак и приписывает: «Товарищи, повышайте сознательность. Надо смотреть вперед».

Катерина прочла назидательный ответ, пишет: «Смотрю — не вижу т а м тебя...».

— Пусти меня.

— Куда?

— Не знаю... К Днепру.

Она быстро уходит из аудитории.

Лектор этого не замечает.

— Мы призваны историей для других дел, — слышат студенты его вдохновенные слова. — Мы призваны защитить народы от неверия в свои силы, указать им разумные пути бытия. Там, где солнце, вода и земля пребывают во вражде, в дисгармонии многие тысячи лет, — создать моря, из морей провести по равнинам новые реки, глубокие и чистые, как наша мечта, наша устремленность к миру и братству народов. Вот кто мы сегодня.

Такого оживления, как в этот вечер, еще не видали на стройке. Идет перекрытие прорана Днепра. Беспрерывным потоком, громыхая и пыля, несутся машины. В действии все механизмы. Кравчина забыл о своей усталости, хоть он уже кончает смену. Все, что творится на Днепре, волнует его, как никогда. Он тоже один из художников этой великой панорамы. Этот слаженный поток машин, гром экскаваторов на каменоломнях, плавное движение портальных кранов в торжественной темно-синей высоте, сигналы, свет, грохот низвергающихся в воду каменных глыб и плеск яростных вод, зажатых камнями...

А на кране, на громадной высоте, уйдя весь в зрение и слух, трудится машинист. С ним сын — мальчонка восхищенный. При поворотах крана застекленная кабина как бы парит над землей и рекой, раскрывая справа налево и слева направо необыкновенной красоты вечернюю панораму строительства.

Михайлик зачарован. Этой красоты хватит ему на всю жизнь.

Когда-то станет он сам инженером величайших, может быть, строек, о которых и помыслить сегодня нельзя, но эту красоту он видит впервые. Это первая картина мира, окрылившая его детское воображение, только отец его немножко устал, поэтому и разговор с отцом, занятым напряженной работой, как-то не клеится.

— Тату, а на Марсе тоже такими кранами каналы делали?

— Да, очевидно, такими.

— И экскаваторы шагающие там?

— Да.

— А мы полетим с тобой?

— Куда?

— На Марс.

— Чего? Там тоже людям не мед. Холодно. Жрать нечего. С квартирами беда. Одно название, что марсиане.

— У нас лучше, на земле?

— Не знаю, сынку. Как кому. Работать везде надо. Лучше мы на Енисей поедем или на Кременчуг.

По плотине проносится поток машин.

— Какая силища! Жалею я, что нет со мной жены сегодня. — Кравчина поворачивает ко мне свое запыленное лицо на полсекунды и снова устремляется глазами в несущийся поток. Его волосатые круглые руки крепко держат баранку руля.



— Мечтала видеть это торжество на Днепре, и вот нá тебе.

— Что с ней?

— Рожать, представьте, собирается. Четвертого. Вы можете представить!

— Ну и что, и прекрасно, очень хорошо.

— Мы дали с ней зарок: рожаем, перекрываем Днепр — и до свидания. На следующей стройке перехожу на кран. Подрастают два мальца, семейную бригаду составлю. Красивая работа: физическая, но больше умственная! — Кравчина глянул вверх, проносясь мимо портального крана.

Был ли Кравчина партийным или беспартийным, кто его знает. Перед лицом райкома, возможно, он и не числился в списках членов партии, но перед лицом истории нового мира он был партийным. Он творил великое дело коммунизма вместе с миллионами себе подобных, как свое собственное дело, к которому призвала его жизнь, и отдавался ему всеми своими страстями, всеми лучшими помышлениями на маленьком посту водителя грузовой машины.

Одно время точно утверждали, что Кравчина партийный. Это было в годы Отечественной войны, после того как, попав в окружении в совершенно катастрофическое положение, он удовлетворил просьбу младших бойцов о принятии их перед смертью в партию, записав их всех до единого и даже за неимением партбилетов выдав временно удостоверения, предварительно составив список. Об этом списке долго потом говорили после счастливого избавления от гибели все вступившие таким образом в партию. Потом оказалось, что будто он, сам Кравчина, все же остался непартийным по причинам неумения хранить никакие тайны, якобы не согласовавшиеся с его натурой.

Одно, что можно по этому поводу сказать о нем совершенно утвердительно: никаких крупных расхождений с партийной программой в главных вопросах жизни у него не было. Никакие «измы», никакие уклоны, кроме... ну, не будем говорить. Да и то если и были частично, то не иначе как на рождество, новый год или пасху, о которых хоть и не пишут открыто по причине нового стиля, но даже и у самого секретаря райкома партии неизвестно, что в это время делалось на кухне. Впрочем, с другой стороны, если хорошо разобраться, то тут даже и клерикальности особой не было. Взять хотя бы товарищей «рангом повыше», например разных там уполномоченных, не говоря уже о здравах, снабах и прочих «высоко-

калорийных» постах, — тоже ведь народ солидной комплекции, а как же иначе! Как же понять и обнять свою работу, если не отдаваясь ей целиком... вместе со всеми своими родственниками. Слаб человек и страшноват бывает подчас, особенно когда дадут ему Кравчине высшее образование, когда вознесут его, создадут ему славу, благополучие, на «ЗИМ», на «ЗИС» его с женой посадят, но, когда и этого ему мало и начинает он показывать черт его знает откуда возникающие примеры низости и зазнайства, тогда уж лучше не спрашивайте Кравчину о политике. Наговорит он вам такого в пять минут, что и за пять лет не замолить. Тогда уж достается всем. Тогда уж и сам министр дурак, и секретарь райкома ротозей... Неделю тогда не подходите к Кравчине, а то и две. И только через две недели, когда уляжется его несдержанность, выражающаяся в крайнем негодовании и поношении вышестоящих, он говорит уже вам тихо, как после тяжелой болезни, и жалобно, с какой-то мучительной тоской в глазах:

— Ах! Слушайте... Ну хорошо, пусть пятна. Пусть уж там переползли из феодализма в капитализм, из капитализма в социализм, черт с ними. Но неужели и дальше полезут? С нами... А-а?.. В коммунизм?..

— Не должны полезть.

— Не желаю! Вот, клянусь, закончим дамбу — напишу лично в ЦК: Товарищи, не желаю, принимайте меры. Не смотрите ни на квалификацию, ни на образование, ни на стаж: подлец — долой подлеца! Грубиян-бюрократ — на всенародный гнев! Бездушный себялюбец — вон!.. Девушку какую загубил. Дочь председателя колхоза, красавица, десять классов, душа чистая. Встречаю недавно. Что с тобой, Катя? Молчит. Уже ни улыбки, ни цвета на лице — ничего уже нет...

Катерина стоит у воды. Бесчисленные звезды отражаются в широкой глади Днепра.

Незаметно для себя она входит в воду шага на четыре. Зашатались ближайшие звезды.

Издалека, со стороны Казацкого острова, доносятся пение и музыка и немолкаемый гул земснарядов, а над пением и музыкой слышится — в дикторском тексте — ее голос:

> *«Скажи, река... И вы скажите, зори золотые, где мой любимый? Ужели нет его и не было? Ужели я, слепая, выдумала то, чего нет в жизни, что только в песнях есть и старых книгах?.. Почему так скорбит душа моя? Я вся изнемогаю. Работа валится из моих рук. На лекциях я ничего не слышу. Рядом он, и нет его со мной...».*

Она глядит в тоске по сторонам. Опрокинутое в воду звездное небо влечет ее к себе. Ей кажется, что она уже посередине Днепра и течение уносит ее.

На лице ее нет уже ни кровинки. Прекрасное тело ее уже приняла вода, только лицо, почти что скрытое в воде, только скорбные глаза устремлены еще к звездам.

> *«О, как мне жаль, как страшно мне...».*

Никогда еще страдание так остро не касалось ее, и никогда ей не было себя так жаль. Всплеснув руками, она глухо затужила.

К берегу приближается самосвал Кравчины.

— Эй! Катя, это ты?!

— Я! Здравствуйте.

— По фигуре узнал. Мечтаешь на фоне природы?



— Да. Умывалась я. И загляделась, — с приветливой улыбкой отвечает Катерина. — Красиво как, смотрите.

— Ну что тут! Ты посмотрела бы на перекрытие — вот где красота! Машин, камня!.. А Днепро реве та стогне, ну просто как у Тараса Шевченко или у этого, как его...

Остановив машину в воде, Кравчина снял запыленную сорочку и начинает умываться. Только не слышно уже ни плеска воды, ни слов его, ни смеха. Освещенный огнями, пароход «Тарас Шевченко» подходит с низовьев, оглашая просторы могучим своим басом.

Подъезжая к дому вместе с Катериной, Кравчина замечает свет и движение в доме. Что бы это могло означать? Неужели Мария вернулась из родильного дома? И когда она успела родить? Вчера же вечером он был у нее...

В комнате бабушка и две подруги. И в сенях двое. И мальчишки. Входит.

— Мария, серденько, здорова! Уже?

— Здоров!

— Сегодня целый день я думал о тебе.

— И я.— Глаза Марии сияют радостью. Он понимает, что все хорошо.

— Все хорошо?

— Да. Очень, очень.

— А я, понимаешь, еду с писателем, смотрю — Катя стоит в Днепре, любуется природой.

Кравчина счастлив.

Весь его крошечный домик наполнен счастьем.

— Ну дай мне подержать его. Хлопчик?

— Да.

Чарующим материнским движением она передает мужу ребенка.

— Это Валерик, батько,— хором говорят мальчики.— Мы уже назвали его Валериком...

— Да? Теперь везде Валерики пошли. — Кравчина бережно принимает дитя.— Сыночек! Здравствуй! Это ты? Появился на свет?.. Ай-ай-ай!..— К жене: — Как хорошо! Пахнет как — цветами... Как будто веточка выросла из моего сердца. И сам как будто я родился заново, в четвертый раз. Мальчик мой... Кто ты? Кто он? Товарищи... Может быть, это родился величайший талант? А? Может быть, это новый светоч челове-

чества? Ведь у светочей человечества тоже были отцы и матери? И небо звездное было, и любили и жалели друг друга...

Таких слов Кравчина никогда еще не произносил. Даже когда родился первый их сынишка, слова были другие и была иная радость — так вырос он за эти годы стройки. Да, может быть, и вообще ни тогда, ни сейчас он и самых слов не произносил, и только душа его была наполнена радостным ощущением огромного смысла жизни. И эта радость вдруг передалась всей хате, потому что, когда произносились или смутно мыслились и рвались наружу эти слова, его белая хата, в которой вещичкам грош цена, заполнилась музыкой рождения человека и величанием матери, породившей его. В эту музыку вплелась мелодия хорала, тихого и близкого, словно пели здесь же, в хате и в сенях, эти женщины. Или это они действительно поют? Да, поют. Но вот новорожденный начинает плакать.

— Вы слышите? Поет...

— Так то оно плачет, — говорит Мария.

— Кто?

— Малое начало плакать, — говорят женщины.

— Перестаньте! Чего ему плакать?! — Кравчина протестует: — Это не плач. Это клич! Совсем другое! Это он с криком врастает в будущую жизнь. Слышите? — Подпевает в тон плачущему ребенку: — Ай-ри-ра-ра-а, товарищ Ворошилов, прими от красных конников покло-он!..

Все начинают петь.

Только две женщины, очень молодые, подпевая, так всплакнули невзначай, не перестав улыбаться, что на них невозможно смотреть.

Это вдовы и покинутые. И среди них Катерина. Кравчина замечает все. Подходит близко к ней и очень тихо говорит:

— Все вижу, Катерина.

— Отцу не говорите,— еще тише просит Кравчину плачущая девушка.

— Серденько, не обижайся, напишу: стояла, брате, твоя дивчинка в Днепре... умывалася...

В тесной дощатой конторе инженера Грекова идет оперативное совещание. Атмосфера деловая. Вдоль стен чертежи, разрезы, схемы. Накурено. Сидеть негде, так как здесь обычно подолгу не заседают. В конце совещания, когда все обычно уже начинают говорить разом, Греков, изрядно уставший, дает последние распоряжения, готовый уже куда-то ехать на участок.

— Нет-нет, это уже вы отвечаете. Вы, так сказать, вождь геодезии, и я буду спрашивать с вас, будьте любезны...

— Прекратите шум. Кто там шумит в коридоре?

Шум не прекращается. Люди входят и выходят. Некоторые продолжают разговаривать друг с другом, вычерчивая пальцем в воздухе какие-то схемы и внимательно следя за воздушными чертежами. Другие, наклонившись, разговаривают за столом, вычерчивая карандашами на блокнотах.

— Ну, поехали!

— Перестаньте, перестаньте, — не переставая улыбаться, Греков продолжает еще упрекать инженера Тихого, не сделавшего чего-то вовремя.— Ни за какой фигурой ниже вас по рангу не спрячетесь. Вы командир, и вы будете нести ответ... Сократите подготовку.

— Попробую.

Телефонный звонок.

— Да... Греков... Одну минуту... Тише.

— Ваша дочь выходит замуж,— послышался вдруг из коридора настойчивый девичий голос.



— Не шумите. Совещание.
— Кто там? Кто это?
Валя *(в дверях)*. Женится на вашей дочери.
Греков. Не понимаю. Кто? Когда? Никого не пускайте!
Валя. Сегодня.
Греков. Подождите. Вы к кому пришли?
Валя. К вам. Я работаю в карьере. Вы инженер Греков?
Греков. Что вам надо?
Валя. Светлана, ваша дочь...
Греков. Михаил Петрович... Слушайте, потом, потом... *(Берет телефонную трубку.)* Да! Греков... Да... Да... Да...!
Валя. ...выходит замуж, мерзавка... За моего мужа, Голика Валерия. Я все сказала ей, всю правду.
Греков. Ну перестаньте же. Не время... *(В телефонную трубку.)* Одну... Я... Одну минуточку...
Валя. Не притворяйтесь. Знаю. Свадьба в клубе.
Греков. Какая? В каком клубе?.. *(В телефонную трубку.)* Сергей Михайлович, я вас почти не слышу. Вы слышите меня?.. Я заболел внезапно. Сейчас ворвалось в мою жизнь что-то такое... Нет, не инфаркт... Безумие скорее... средь бела дня... Я вешаю трубку, простите...

Кравчина сдержал свое слово. Приехал Зарудный, отец Катерины. Вот он идет. Во всем его облике — непреклонная решимость. Хорошо ли он поступит? Так ли, как надо? А как надо? Одни скажут — он безумец. Другие — убогий. Третьи скажут — он выдуман, таких не бывает. Воробьи и коноплянки осудят орла — плохо летает в кустах и коноплях.
Входит в контору. Вошел.
— Вы к прорабу?
— Да.
— Посидите. У него совещание.— Голос у секретарши-машинистки добрый, лицо умное.
Зарудный садится на стул. Ему не хочется сидеть. Не так он представлял себе этот приход. Он это вот как представлял.
Входит.
— Вы к прорабу?
— Да! — И прямо к двери.

Не слышит слов секретарши «посидите, у него совещание». Он дверь уже открыл, и враг предстал перед ним. Каков у врага кабинет, он не помнит. Что на столах, какие окна, чертежи, фотографии и день это или ночь — не помнит.

— Выходи! — приказывает Зарудный таким голосом, что Голик перестает дышать: он видит перед собой того, кого больше всего опасался, — отца Катерины.

Страшен предстал перед ним отец: такого гнева Голик не видал еще ни на одном лице. В руках громадный чабанский кнут — можно волка пересечь.

— В чем дело?.. Что это?.. — прошелестели расслабленные прорабовы уста.

— Сейчас совершится убийство.

Вбегает Катерина.

— Батько, батько! Что ты делаешь, остановись!

— Алло, алло!.. — Голик быстро хватает телефонную трубку, но Зарудный с места бьет кнутом по проводу, и телефонная трубка вылетает из прорабовых рук. Рушится стена. Падает трехсотлетняя верба. Слышится поток воды, или это вечернее небо раскрылось в таком беспокойном движении туч, — только нет ни кабинета, ни стола: на берегу водохранилища, освещенные странным светом, столкнулись враги.

— Приготовься к смерти.

— Что вы делаете? Товарищи...

— Батько, я люблю его!

— Нет. Это не любовь.

— Клянусь!

— Это страдание. Это страдание, дитя мое, и страх и стыд уже, не больше.

— Тату... пожалейте!

— Он бросил тебя, обманул. Отверг красоту твою и посмеялся над твоей любовью.

— Одну минуту... Подождите.— Голик потрясен.— Допустим, я действительно... Но чем я виноват, что у меня... Что я их всех...

— Что ты «всех»?..

— Разве за это... Это же теперь не проблема... Это драма моего роста! Я же расту! И, если в силу этого я вынужден их менять, я делаю это всегда по восходящей линии... Что вы делаете?!

— У меня нет огнестрельного оружия...

— Ай-ай-ай... Уе-е-ей... Это жестоко.

— А почему не быть жестоким с тобой? Кому, как не мне, ожесточаться на тебя? На чьи ты деньги вышел в инженеры?

— Ай! Уа-ай!

— Для того ли я проливал свою кровь, штурмуя города, и трех сынов потерял под Берлином, братьев Катерины? Для чего? Чтоб ты, благополучный негодяй, цвет мой потоптал?.. Откуда ты? Из каких щелей прошлого ползешь ты в коммунизм? Красавец с мозгом инженера и совестью клопа. Ненавижу!.. Двадцать пять лет не покладал я рук. Здесь все полито моим потом и кровью. Ничего не пожалел: ни бога, ни черта, ни загробной жизни, ни персонального запаса хлеба. Село родное стер с лица земли для нового моря и хату, в которой сам родился и дочка моя Катерина. Я здесь пророс корнями хлеба, что пронизывают из земли все мое тело... Я думаю: почему? Откуда у меня порой это ощущение неустройства? Почему я беден дольше, чем надо? Кто пренебрег моим сердцем, заботой? Кто закрывает мне радость труда? Кто сеет во мне сомнения?

— Я?..



— Ты. Если мы можем такое учинять друг другу — растлить, оклеветать, унизить, — зачем тогда нам это море? Зачем рубить нам старые леса, переносить десятки сел? Зачем нам новые моря, если в душе у нас не волны морские, а болотная гниль? Если когда-то ничтожные князья и бароны защищали с оружием честь своих дочерей-белоручек, что же мне делать с тобой, растлитель дочери моей, комсомолки, труженицы моря?! Я спрашиваю тебя!

— Что с вами? — секретарша перестала стучать на машинке и смотрит на Зарудного. — Вы что-то сказали?

— А?.. Нет. Это я задумался.— Савва Андреевич приходит в себя. Он даже вздрагивает и оглядывается: где он? Вот штука...— Машинка стучит, как пулемет, и я начал вспоминать...

— Войну?

— Да так... Мерещилось всякое... Может быть, можно зайти?

— Куда?

— К прорабу.

— А он ушел. Вы разве не видали?

— Как ушел? Куда?

— Спешно вызвали.

Зарудный открывает дверь и входит. Пусто. Переходящее знамя в углу. Схемы. Стол. Непомерно громадный портрет над столом.

С тревожным чувством входит Голик к инженеру Тихому. И категорический тон, и спешность вызова по телефону в горячее время, и дело — а вдруг раскрылось раньше времени?! — все будоражит его. Никто не отвечает на приветствие. Входит в другую дверь — то же. Молча встречает его тройка.

— В чем дело? — хотел было спросить вызывающе, но губы расслабли и под ложечкой растаяла вдруг мятная лепешка.

Председатель тройки, инженер Тихий, подходит вплотную. Совершенно другой человек, неузнаваемый.

— Жених? — произносит он с презрением.

— То есть?..

— Поздравить можно...

— Не понимаю.

— Женишься на дочери Грекова?..
— А хотя бы...— Голик понял, что перед ним раскрывается пропасть и он летит в нее.
— Или это тоже фантазия автора?
— Я...
— Подожди якать.
— Не лезьте в мою личную жизнь! Я...
— Подожди, говорю. Это личная жизнь инженера Грекова и его дочери, прежде всего.— Тихий берет со стола бумагу и протягивает Голику.— Вот твое заявление в загс. Порви сию минуту и забудь... Восьмиклассница, шестнадцати лет. Ты как это, нарочно вздумал отца ее свести в могилу? Если мы дадим этому ход, ты знаешь, что с тобой будет?.. И это же не все!
— Да. Это моя ошибка,— глухо говорит Голик.
— Твоя и, может быть, наша. И только потому, что Греков — один из самых уважаемых наших инженеров, чтоб уберечь его жизнь, мы оставляем несостоявшуюся свадьбу в тайне. Тебе везет. Благодари.
— Молчу.
— Но кончено.
— Да.
— Слово?!
— Клянусь.

С этого дня не знал уже Голик Валерий покоя. Не радовала его ни работа, ни показатели, ни успехи строителей, ни восторги гостей-экскурсантов. Терзаемый сожалениями, он решает вернуться к Катерине. Он ждет ее, пишет письма. Просит о встрече — нельзя ли вернуться. Встречаются вечером на высокой плотине. Остались одни.

В а л е р и й. Катерина!.. Если бы можно вернуться!..

К а т е р и н а. Нет.

В а л е р и й. И все начать сначала. Все прошло ведь!

К а т е р и н а. Ничего не проходит.

В а л е р и й. Честью клянусь тебе, жизнью!..

К а т е р и н а. Ничто. Если б стыд и страданья, которые ты мне принес, продиктовала тебе страсть такая, что ты ослеп и бросился... Но ты... Это последний разговор наш... Скажи мне во имя самого, что только есть на свете, ну... чего... ну, моря нашего...

В а л е р и й. Скажу.

К а т е р и н а. Ты все сделал по расчету, по плану?

В а л е р и й. Да.

К а т е р и н а. Предал?

В а л е р и й. Да.

К а т е р и н а. Не от избытка страсти, не от богатства... мятущейся души?

В а л е р и й. От бедности.

К а т е р и н а. От малости.

В а л е р и й. Да. От малости, от низости... До сих пор еще не знаю до конца...

У плотины в рабочем помещении.

П р о р а б Ш у м и л о. Как изумительно вчера ты выступал! Точно, остро! С абсолютным знанием дела. С каким волнением! Когда ты ушел к Аристархову, собрание гудело два часа.



Валерий. Да?.. *(Звонок. Берет трубку.)* Да!.. Выслал сорок машин... Да. И сам выезжаю на карьер. *(К Шумило.)* Ну, кончаем перекрытие. Осталось два часа, не больше.

Шумило. Народ видал? Как перед праздником. Помчался...

Шумило уходит. Валерий Голик подходит к окну. Нахлынул вдруг приступ гнетущей тоски.

Голос Катерины. То, что освещено жизнью великих и малых людей, литературой, искусством, что возвышает имя человека над нечеловеком,— любовь, ты так унизил, разменял свое золото на медные гроши. Оглянись — все здесь против тебя: все радуется. Печален только ты и все, к кому прикасался.

Валерий *(тихо)*. Катерина, может быть, можно вернуться?

Вечером у берега Днепра.

Валерий. Ах, если бы можно вернуться...

Катерина. Это невозможно. Зачем?

Валерий. Я не могу жить без тебя.

Катерина. Слова. Все книжные слова.

Валерий. Мои, клянусь.

Катерина. Расстанемся.

Валерий. Минуту, умоляю. Всё, что ты сказала,— правда: мой эгоизм и слепота, все мои низменные страсти... Но это правда только по сегодняшний день. Сегодня спала пелена с моих очей впервые в жизни. Понял! Кричать хочу, просить и клясться: нет! Сегодня пробудился тот, кого ты видела во мне!.. Оглянись. Ты любишь меня. Это тебе кажется что ты меня ненавидишь. Скажи, что это только кажется тебе. Посмотри на меня.

Катерина. Не вижу ничего...

Голик идет по улице вдоль молодого парка.

Проходят мимо девушки, женщины, рабочие с прелестными детьми на руках. У детей нарядные куклы. У кукол в целлулоидных ручках цветные шары. Радость и мир.

Разговоры:

— Какой парень роскошный.

— Прораб плотины Голик.
— Это?
— Да.
— Как выступил на митинге вчера. Ну просто невозможно слушать. Я плакала от радости, от гордости — не знаю.

Оглядываются на него с восхищением.

Встретились снова в сумерках под тополями у самого берега Днепра. «І блідний місяць на ту пору з-за хмари де-де виглядав», — взывает откуда-то не нужный никому уличный громкоговоритель.

Ветер. Глубокая осень. Шумят высокие тополя, плещет вода.

Катерина. Как я мечтала о тебе, как стремилась...

Валерий. Катерина!

Катерина. Степи, небо, плотина, и море, и город наш новый — все был ты.

Валерий. Не понимал я этого. Я разделял любовь и жизнь. Казалось мне, что, кроме любви и желания ласки, ничего в тебе нет.

Катерина. Так мало?

Валерий. И красоты, конечно.

Катерина. Бедный, бедный, бедный... Не могу произнести это слово.

Валерий. Какое?

Катерина. Не могу. Даже без оттенка оскорбления. Когда однажды ночью ты оставил меня, помнишь, в степи, я произнесла громко: «Мой милый...», и потом это слово — тоже вслух, я ужаснулась. Я чуть не умерла.

Валерий. Прости меня.

Катерина. Не могу. Зачем? Не надо лгать. Я слишком мала для прощения, слишком обыкновенная.

Валерий. Ты необыкновенная.

Катерина. Чем? Разве стремление к счастью и любви, к материнству... необыкновенно?

Валерий. Умоляю.

Катерина. Нет. Расстались мы. Уже где-то на иной реке или на море встретится друг мне, морская душа...

К Аристархову приехали генерал Федорченко с Зарудным. Осмотрели плотины, город. В кабинете управления окна раскрыты.

— Ну вот, Игнат Максимович. Прошу садиться. Вот облетели вы гидростроительства великих рек.
— Да, почти всех.
— И нас посмотрели.— Аристархов перевел взгляд с окна на карту Родины.— Что произвело на вас самое сильное впечатление?
— Ангара грандиозна. Вот где могущество!
— Многие мои мечтают.
— Нет уж, хватит вам Днепра на десять лет. Пять станций, пять морей. А впечатление самое сильное пережил здесь. И не на вашей плотине — она прекрасна, честь вам и слава. Я пережил его в своем селе,— сказал генерал Федорченко.— Мне предложили пост в селе.
— Педседателя колхоза?
— Да.
— Чего захотели!
— Конечно, конечно... Но главное ведь в том, что слова были сказа-



ны, и я согласился в душе и живу уже этим согласием, как бы очищенный, освобожденный от войн... Не спал, поверите, три ночи...

Входит секретарь.

— Голика вызывали?

— Пусть войдет,— кратко приказал Аристархов.

Входит Голик.

— Вы меня звали?

— Да.— Аристархов поворачивается к Голику с горькой улыбкой.— Если бы ты знал, Голик, как не хотелось мне видеть тебя сегодня. Приехал мой бывший командир, генерал, и мы говорили с ним сейчас об удивительных вещах. У меня праздник. Но я дал слово одному уважаемому инженеру вызвать тебя и сказать тебе несколько слов.

— Я могу прийти в другое время.

— Нет. Я покажу тебя гостям. Не хочу скрывать от них свои печали. Это жизнь: добро и зло в обнимку. Плохо, Голик!

— Не понимаю.

— Хам ты, брат, вот что.

— Есть немного.

— Очень много. По-честному, а?

— Ну, в большом деле гладко не бывает. Кто-то, возможно, и хам.

— Не «кто-то», а ты. Народ послал нас сюда на великое, радостное дело. Все счастливы.

— Да.

— Почему я не вижу счастья на твоем лице? Почему ты груб? Почему ты с женщинами жесток? Ведь ты почти инженер. На тебя столько затрачено государственных средств. Почему ты неинтеллигентен?

— Я интеллигентен.

— Нет, я вижу тысячи рабочих интеллигентнее тебя, аристократов духа!

— Вы ненавидите меня,— глухо сказал Голик, сам в эту минуту ненавидя себя.— Вы давно ненавидите меня, и поэтому я вам кажусь таким.

— Ошибаешься. Все мои чувства уходят на плотину, на море, на тысячи строителей. Меня еле хватает на это. Но я понимаю — тебя можно ненавидеть. Тебя можно так ненавидеть, Голик!..

— Пожалуйста. Только шел я всегда впереди, вы это знаете. Вы вручили мне переходящее знамя.

— Коллективу, может быть...— сказал Федорченко.

— Да. Моему коллективу. А родимые пятна уж как-нибудь изживем в коммунизме.

— О, куда хватил!

— Да, собирается хамство в коммунизм протащить! Нет, Голик, не примет таких коммунизм. Зачем ты оскорбил инженера Грекова?

— Я не оскорблял его.

— Он тебя оскорбил?

— Да.

— Ты хотел жениться на его дочери?

— Да.

— Но ты женат два раза,— сказал Зарудный, всматриваясь в человека, которого он однажды убил в своем гневном воображении.— У тебя дети от обеих жен.

— Я это скрыл.

— Почему?

— Это драма моей жизни. Я так воспитан.

— Неправда!..

— Я видел в этом, конечно, подлость, но не больше. Но что это больше и страшнее подлости во много крат, я... Сейчас вы главного не знаете обо мне. И никто не знает... Что можете вы мне сделать?.. Чем покарать? Я сам себя уже покарал навеки... Хожу среди людей, и словно голову мне кто оторвал и сердце вынул, жалкое, ничтожное и бросил... Я могу уйти...

— Иди. Я ничего не сделаю. В конце концов, даже партийное собрание, что оно тебе? И стыдно поднимать перед народом твой «вопрос» в это время. Оскорбительно! — Голик молча вышел.

Скоро настала зима.

В низовьях Днепра она началась поздно и пролетела почти незаметно, только в самом начале весны нагрянули вдруг холода, повалил снег, метели разгулялись по степям такие, что на добрую неделю замели все пути-дороги. Работа на плотине затруднилась, ухудшилось снабжение. Никто не падал духом, темпы труда не снижались, но человеческое всегда остается человеческим, и там, где недостаток, всегда нет-нет, да и возникнут печали, горечи, обиды. Не миновали они и дружную семью Кравчины и все из-за той же метели.

Птицы кричат в ночи. Слышится их тревожный клич. Где-то в вышине невидимые путники пролетают над хатой.

Что гонит их так рано, в такую стужу, в метель запоздалую?

— Ты слышишь? Птицы кричат...

— Где?

— Коло хаты... Вот снова... А ну выйди.

Кравчина поднимается и, чтобы не разбудить детей, — вот они спят: один, другой, третий, рядышком,— тихо выходит из хаты.

В маленьком садике шесть диких гусей. От голода и стужи они выбились из сил и, полузамерзшие, свалились с высоты в мокрый снег. Когда он стал их подбирать, у них уже не было сил сопротивляться.

Радость в хате! Детишки проснулись. Заглядывают под печку.

— Это гуси, батько?

— Да.

— Дикие?

— Ой! Это дикие гуси! Ох, высоко летят над хатой!..

— Мы можем их теперь зарезать, батько? Вот вкусно будет...

— Кого зарезать? Я тебе зарежу, лоботряс!

Через двенадцать дней жена тоже пожелала гусиного мяса.

— А они здоровые какие, смотри, да жирные.

— И тебе, женщине, не стыдно? Чем торговать? Упавшими птицами.

— Ну и что! Они ведь, гуси-то, наши теперь. Нам достались.

— Кто тебе сказал? Ведь это же не охота. Это стихийный случай.

— Это наше счастье.

— Какое? Это их бедствие. Мы же люди. Вот они в беде, смотрят на нас, гляди, гнусная женщина, с каким доверием. Они ведь понимают, что мы их спасли. А ты что задумала? Что ты задумала, я тебя спрашиваю? Ах!..

— Я хочу птицу, тату!

— Не будет птицы.

— Нет, будет! Я их кормила!

— А я сказал — не будет. Поняла?

— Ах, вот как! Ну спасибо. Я тебе никогда не забуду этих гусей! Вот по гроб жизни!..

— Я хочу ножку кушать...

— Что? Какую ножку?

— Гусиную. Ножку или крылышки... тату!

— Нельзя есть крылышек. На крылышках летают.

— М-м, комедиант... «летают». Крылышка пожалел для родных детей! Ведь мы же нищие!

— Замолчи.

— А я кормила их две недели, чтоб они повыдохли, чтоб их чума забрала!

— Детей бы постыдилась.

— Батько...

— Я тебе дам крылышко, мерзотник! Я тебе покажу!

— Не тронь детей!

— Оставь меня в покое!

— Нет, ты оставь меня в покое!

— Оставь меня в покое. Оставьте меня все в покое! Все! Вы погубили мою жизнь!

— Кто? Я тебе погубила жизнь?.. Это ты мне погубил... Ты никогда ничего не умел добыть для семьи. У тебя все уплывает из рук!

— Замолчи!

— Ага, замолчи!

— Замолчи, или я убью тебя! Перестаньте кричать! Только и слышу: «їсти, їсти»! Черти б вас побрали!..

Каких ненужных слов наговорили они! Как недостойно и безжалостно оскорбляют они друг друга, какие обидные упреки поднимаются из самых темных уголков их в общем прекрасных натур, как оскверняют их уста. Чего только не делают с людьми недостатки и плохая одежда.

Только мы не будем записывать это на фонограмму. Мы обманем артистов, предоставив им угнетать как угодно друг друга, и в знак глубокого сочувствия и прощения это место оставляем бессловесным. Пусть каждый зритель вкладывает в их яростные уста любые слова, какие подсказывает ему фантазия и опыт личной жизни. А фонограмму здесь для большей правды жизни заполним музыкой.

Как хорошо человеку в этой картине!

Не надо никого убивать, ни похищать не надо, ни красть, ни взламывать. Как далеко ушел он от этого! И комиковать не надо в угоду кому-либо и ухищряться в сложности сюжетных сплетений. Сколько простора для мыслей и чувств, и как далеко видно в широких ее просторах!

Рассердившись на жену, Кравчина выпускает гусей, всех шестерых. Тревожно и радостно устремились серые путники ввысь и понеслись, понеслись, понеслись.

И музыка ширится, растет, раскрывает просторы.

А он стоит и смотрит им вслед, высоко подняв голову. Потом он взбегает на холмик и смотрит оттуда, вытянув руки вниз и расставив ладони, словно чувствуя, что и сам отрывается от земли. Но он не оторвался от земли. Ему вдруг начинает казаться, что он слышит позади себя рыдание. Он оборачивается.

На пороге сеней, раскрыв дверь, стоит его жена, но не та, которую он знал немало лет, а как бы совершенно другая. Преображенное сложнейшим потоком радостных чувств и заплаканное лицо словно светится в предрассветной полутьме. В эту минуту им обоим прощается двадцать лет. Они стали вдруг молодыми и, как тогда, давно-давно, прекрасными.

Они любят друг друга.

Она говорит ему самые дорогие, главные слова.

И все слова удивительно подходят ему, скромному водителю грузовых машин. Ничто не кажется преувеличенным.

Ее милая голова у него на груди. Мы не видим ее лица. Она слушает, как бьется его сердце. Мы видим только его лицо, доброе и мужественное. Он задумчив и немного грустен в эту минуту озарения.

— Как ты прекрасен. Как я жалею тебя. Как дорога мне твоя сила, Иван! Есть ли на свете кто более щедрый на труд и на эту бездонную глубину отдачи! Нет. Сколько ты отдал!..

— Ну, ты тоже. Пожалуй, даже больше. Намного больше меня.

— Ты любишь меня?

— Да. Хорошо, что мы гусей пожалели.

— Обними меня крепче... Слышишь? Летят...

— Весна наступает. Разольется Днепр уже навеки.

— Придет море. Даже страшно.

— Да.

— Ой... Снова летят...

Обняв друг друга, они чуть слышно начинают петь свою любимую:

«Налетіли гусі з далекого краю,
Скаламутили воду в тихому Дунаю...»

Они засыпают. Дети их спят рядом, все четверо.

И снится им, что они летят, обнявшись, вместе с птицами.

Этот сон переходит в явь почти незаметно. Понесутся птицы с юга веселыми, звенящими ключами.

Всю зиму поднимались воды прегражденного Днепра, заливая поймы, озера. Но весной, когда в верховьях и по всем притокам зашумели ледоходы, весь днепровский низ, от Запорожья до Каховки, сразу стал неузнаваем. Ушел навеки под воду великий Запорожский Луг, а с ним и Старый Кут. Покрылись водой старые кресты на дедовских кладбищах. Исчезли реки Подпольная и Скарбная. Разлившись на десятки километров в ширину, воды устремились вспять в малые речки и балки сухие. Некоторые степные села очутились неожиданно, как в сказке, на берегу широких заливов.

Родилось море, глубокое, сверкающее. Вид его прекрасен. Впечатление вечности, как от земли и неба. Но оно новое, и его гордая новизна волнует, как революция, требующая и указующая. Все зовет к действию. Из степных колхозов за много километров съезжались люди.

Взволнованные и потрясенные, радостные и задумчивые, на новом берегу смотрят они на преображенный свой мир. Веют уже ветры низовые, и морские волны шумят у не устоявшихся еще берегов, и пароходы на волнах, и чайки, и мечты.

Когда время придет расставаться, гости снова соберутся у Зарудного. Я вижу их всех.

Полковники и генералы, учителя и агрономы, замы, помы, райзаготы и капитан дальнего плавания подходят к нему с прощальным приветом. Савва Андреевич стоит отяжелевший, печальный.

Он знает, что все должны уехать, но ему грустно это прощание. Савва Андреевич даже выпил больше обычного, у него красное лицо. Он остается, уходят они. И уже многих, конечно, ему не увидеть. Пожимая широкую грубую руку Саввы Андреевича, каждый говорит ему свои короткие слова.

Он замечает, что они все уже наполовину отсутствуют, и говорит небрежно каждому:

— Желаю вам добра... Желаю вам добра... Желаю здравствовать и возвышаться...

Они прощаются друг с другом, обнимаясь и глядя задумчиво на море, на дне которого утонуло навеки их детство. Слышится гармонический гудок морского парохода и песня. По радио сообщают о готовящемся полете на луну ракеты-автомата и о полетах на другие планеты.

Савве Андреевичу кажется, что он забыл что-то сказать уезжающим.

— Да! Я не сказал же вам самого главного!

Все повернулись к нему.

— Любите землю. Любите труд на земле. Иначе не будет счастья нам и детям нашим ни на какой планете.

Попрощался и я с Саввой Андреевичем.

Он далеко, чуть виден уже на своем берегу.

Я на палубе корабля в новом море. Рядом со мной строители — Аристархов, Широков, Булатников и другие — плывут вверх по Днепру на новую стройку.

На корабле и генерал Федорченко.

— Ну вот... мы снова в пути, — улыбаясь, говорит Аристархов. — Прощай, будь счастлив, город.

Строители видят, как уплывает от них великое их произведение. Аристархов счастлив, и ему грустно. Все мы во власти самого дорогого, что послала нам жизнь.

Я гляжу на уходящие в глубокую даль морские берега и, склонив голову, шепчу всем труженикам нового моря: «Пошли вам судьба силы, и мыслей высоких, и долгих лет счастья. Спасибо за сокровища, которые вы мне подарили, за вдохновение, за радость жизни среди вас. Примите мою любовь, народ родной, река великая, и месяц ясный, и берег чистый».

Вокруг на палубе все мои друзья и Кравчина с семьей. На их лицах я читаю радость. Изменяя природу, они сами уже изменились, облагородились, выросли духовно.

Только Голик стоит посеревший у борта. Так в зеленых рощах стоят одиноко обожженные молнией темные деревья.

А на берегу Катерина смотрит вдаль, на морской горизонт. У ног ее плещется новое море, и, как бы вопрошая в тревоге друг дружку о чем-то самом главном, волны морские бегут, поспешая волна за волной.

Перевод с украинского.

ДОРОГУ ТАЛАНТАМ!

Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать.

В. Ленин
В редакцию газеты «Правда», май 1913 года.

Сергей Юткевич

СТУДИЯ МОЛОДЫХ

Когда известный французский историк кино Жорж Садуль гостил в Советском Союзе, он сказал, что не может свое путешествие по нашей стране считать законченным, пока не побывает на знаменитой одесской лестнице.

Весь мир знает эту лестницу по гениальному произведению С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Но не только этой лестницей вошла Одесса в анналы кинематографического искусства.

Ее улицы и портовые причалы, мостики и крутые спуски, площади и бульвары запечатлены во многих фильмах, и редко какой из советских кинематографистов не прельстился очарованием этого города.

Но, как правило, Одессу снимали все, кроме ее основных обитателей.

Одесская киностудия имела славное прошлое задолго до войны. Еще в эпоху немого кино на ней снимались такие актеры, как Бучма и Ужвий, были созданы такие фильмы, как «Два дня», «Ночной извозчик». На этой студии дебютировал в качестве режиссера и актера молодой Охлопков, обучался кинематографическому мастерству турецкий режиссер Мухсин-Бей — словом, было чем гордиться одесситам.

Но период расцвета продолжался недолго. Слишком зацентрализованное и бюрократическое руководство кинематографии тех лет сочло ненужным возиться с «провинциальной» студией, и она постепенно превратилась в «гостиницу для путешествующих в прекрасном», как любили когда-то говорить поэты-имажинисты.

Она потеряла свое самостоятельное значение и стала так называемой «базой», призванной обслуживать нужды столичных групп.

Студия растеряла свои творческие и технические кадры, заглохла, присмирела, смирилась со своей участью проезжего двора. Лишь совсем недавно руководство украинского Министерства культуры приняло решение о возрождении самостоятельной производственной жизни студии. Во главе коллектива встал бывалый «ленфильмовец» А. Горский.

Студия нуждалась во всем: в технике, транспорте, рабочей силе, но прежде всего в творческих кадрах. Однако инерция старых взглядов на маломощность и провинциализм студии давала себя знать. Редко кто из творческих работников соглашался ехать в Одессу. Она рассматривалась негласно как

«штрафной батальон» для тех, кто не нашел себе места на центральных студиях.

Впрочем, единственной виной тех режиссеров и операторов, которые согласились приехать на постоянную работу на Одесскую студию, была лишь их молодость, отсутствие репутации, нежелание быть еще долгие годы на побегушках у столичных режиссеров.

Анкетные признаки решительно не годятся для определения подлинной даровитости и честности молодого художника. К сожалению, это не всегда принималось в расчет при определении места работы молодого кинематографиста.

Новому руководству Одесской студии предстояло сделать выбор: или остаться заштатной кинофабрикой, выполняющей план за счет посредственных «заказных» картинок, сделанных руками ремесленников, или же решительно изменить курс и рискнуть доверить фильмы группе дебютантов, отобрав из них лучших, поверив в них.

Нет лучшего стимула для молодого художника, особенно на первых этапах его самостоятельной творческой жизни, как д о в е р и е.

По замыслу нового руководства министерства и студии, она должна была стать студией молодых, и вот пять плановых «единиц», пять фильмов, были поручены пяти группам, состоящим только из молодежи, в большинстве своем впервые самостоятельно выступающей на экране.

Мне удалось посмотреть эти работы в то время, когда одни из них были закончены, другие еще находились в производстве, но уже тогда можно было утверждать с уверенностью, что опыт оказался плодотворным.

Я лично давно не испытывал такой творческой радости, как в те дни, когда просиживал в маленьком и плохо устроенном просмотровом зале студии. На экране метр за метром мелькали иногда неумелые, иногда технически несовершенные, но всегда своеобразные, неравнодушные, изобретательные кадры из работ молодых друзей.

Много дней и вечеров провели мы с ними в горячих и взволнованных беседах о судьбах нашего киноискусства. В них были произнесены слова похвалы и порицания. Иногда звучала в них горечь справедливых жалоб на трудности технического и организационного порядка. Но никогда не было в них обывательского хныканья, а страстное и такое понятное желание молодости сказать свое слово не переходило в дешевый нигилизм, отрицающий славное наследие советского киноискусства.

Плохая традиция, оставшаяся в кинематографии от трудных времен культа личности, — замалчивание работ кинематографистов во время производства фильмов, боязнь критических оценок, ожидание их откуда-то сверху, лишь после того как будут закончены фильмы,— требует немедленной ломки.

Поэтому я позволю себе говорить не только об уже оконченных фильмах молодых кинематографистов, но и о том, что еще находится в работе, в процессе творческих исканий. Может быть, именно в этот период художник больше всего нуждается в дружеской критике, в товарищеской помощи, в ободрении.

Не только рекламная информация нужна нам (хотя и она необходима), но, прежде всего, нужно больше и шире знать о том, кто и что делает на студиях во всех концах Советского Союза, о чем думают, мечтают, как живут, работают, с какими трудностями сталкиваются члены одной большой семьи советских кинематографистов. Нужно уничтожать всеми способами создавшуюся с годами разобщенность.

Тем более, что проблемы, волнующие большинство кинематографистов, являются общими как для «центральных», так и для «периферийных» студий.

Я слышал мнение, что режиссура находится в арьергарде и что главной задачей кинематографии является повышение режиссерского и операторского мастерства.

Нет спора, нам, режиссерам и старшего, и среднего, и молодого поколения, есть над чем призадуматься, что пересмотреть, к чему стремиться. Но я решительно не согласен с тем, что кинорежиссура в целом является, как принято выражаться, самым «отстающим участком». Мне по-прежнему кажется, что режиссура, пусть с большими потерями, все же сохранила и свою честность и творческую потенцию, хотя надо признать, что встречающаяся в последнее время неразборчивость в поручении постановок людям, выдвигаемым на самостоятельную работу лишь в силу их длительного пребывания на киностудиях, подпортила репутацию режиссерских кадров.

Однако общая картина такова, что отдельные удачи на кинематографическом фронте последовали только в результате тес-

ного творческого содружества сценаристов с режиссерами. Так бывало всегда и так будет и впредь, и об этом, не уставая, нужно твердить, так как все еще сильны тенденции к разобщению сценаристов и режиссеров.

Большинство же неудач проистекает не только от посредственной режиссуры, но и по-прежнему от просачивающихся на экран несмелых, скучных и плохо сделанных сценариев, которые иногда не может спасти даже добросовестная режиссерская работа.

Упреки режиссуре можно было бы считать справедливыми, если бы были фильмы, снятые по хорошим сценариям, но загубленные плоской и неизобретательной режиссурой. Что-то я не могу припомнить случаев гибели от руки постановщиков таких «шедевров». Зато, как правило, можно наблюдать обратное явление: самые несовершенные сценарии «вытягиваются» дружными совместными усилиями постановочных коллективов.

Пусть поймут меня правильно. Я отнюдь не хочу обвинять сценаристов. Пожалуй, за весь прошедший период им приходилось наиболее туго. И если режиссеры иногда имели возможность укрываться в «инсценировках», то авторы сценариев всегда находились под ударом.

Не собираясь сейчас обсуждать самые главные проблемы кинодраматургии — взаимоотношения художника с действительностью, его ответственность как писателя перед миллионами зрителей,— я хотел бы отметить то, что является не виной, а бедой наших сценаристов,— это нехватка чисто профессионального мастерства.

К сценаристам у нас предъявляли столько требований, подчас нелепых, ненужных, необязательных, их мучили столькими поправками, указаниями и доделками, что, право, еще можно удивляться долготерпению тех кинодраматургов, которые все же продолжают работать в киноискусстве, и тех писателей, которые впервые пришли в кино и все еще не до конца разочаровались в нем.

Наши редакторы, на которых падает главная тяжесть работы с авторами (а среди них есть и одаренные и культурные люди), совсем разучились читать сценарии с профессиональной точки зрения и помогать авторам как раз в том, в чем они иногда больше всего нуждаются: в слаженности композиции, верной расстановке драматических элементов, лаконичности и выразительности диалога, соответствии с габаритами киноленты, отборе деталей и т. д.

Вся эта работа, особенно важная в кино, где лишние кадры в производстве сто́ят десятки, а иногда и сотни тысяч рублей, была объявлена подозрительной «по формализму», и в сценарных отделах студий водворился перестраховочный стиль работы.

Я вынужден был сделать столь длинное отступление, так как оно имеет непосредственное отношение к работе и той студии, о которой я рассказываю.

Устранение сценарных просчетов, и не только у драматургов, но и у молодой режиссуры, не приученной мыслить драматургически (а режиссеру это необходимо прежде всего при решении общей композиции фильма, для того чтобы интересно, глубоко, а иногда даже и просто плавно вести рассказ), — вот что составляет общую заботу всех киностудий, в том числе и Одесской.

Мне кажется бесспорным, что успех талантливой картины «Весна на Заречной улице» режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева объясняется прежде всего свежим и нешаблонным сценарием. Однако не следует забывать те мытарства, которые испытывал его автор Ф. Миронер (он же сопостановщик фильма), прежде чем Одесская студия «рискнула» на постановку фильма по этому сценарию.

В течение чуть ли не двух лет к нему относились с безразличием и даже недоверием и только упорство и принципиальность молодых кинематографистов позволили им наконец осуществить свой замысел. Да и во время съемок авторы фильма выслушивали и на самой студии немало упреков в «мелкотемье», в бытовщине, в якобы неверном и нецелом отражении жизни рабочей молодежи.

Здесь, к сожалению, нет места для того, чтобы подробно разобрать все большие достоинства и маленькие недостатки этого фильма, но несомненно, что удача эта не случайна, ибо режиссерам было что рассказать о нашей действительности. Они встречались в жизни с теми людьми, о которых повествуют с экрана. Судьбы этих людей авторам фильма небезразличны — это судьбы их поколения, поэтому фильм наполнен и любовью и тревогой за сверстников.

Фильм этот полемичен и своей художественной направленностью. Уже с самого первого кадра — дождливого вокзала, на ко-

тором оказалась приехавшая учительница,— вы ощущаете желание авторов, с одной стороны, рассказать о жизни без прикрас, с другой стороны, найти своеобразное очарование будней.

Молодые операторы П. Тодоровский и Р. Василевский в полном соответствии с замыслом режиссуры отказываются от стандартов «красивых кадров», но в то же время их подвижный аппарат заботится о выразительности, не пренебрегая ни смелыми ракурсами, ни острой композицией.

Полемичен фильм, в хорошем смысле слова, и по выбору актеров. Режиссеры не побоялись все основные роли поручить только молодежи. Отлично вылепил одаренный Н. Рыбников фигуру сталевара Саши Савченко; недавно окончивший ВГИК В. Гуляев нашел точное применение своим данным в роли шофера Юры; В. Пугачева в трудном, вот-вот грозящем скатиться в шаблон образе легкомысленной Зины находит правдивые черты характера. Лишь Н. Иванову можно упрекнуть в некоторой однолинейности, а иногда и статичном позировании, обедняющем характер учительницы Левченко, в чем, впрочем, может быть, виноват и сценарный рисунок роли.

Но талант режиссуры сказывается не только в трактовке основных персонажей, но и в том тщательном и любовном подборе всех так называемых «второстепенных» ролей — молодых рабочих, учеников школы, — где каждый, даже в самом неемком метраже, выявляет черты запоминающихся, неоднозначных характеров.

Эта внимательность, требовательность режиссуры к ансамблю фильма в целом, к его атмосфере, к его второму плану (вспомните, как органически входит зима в фактуру фильма, как трогательно спотыкается учительница при первом посещении заводского двора) — все это вместе делает первую работу молодых мастеров отличной и многообещающей.

В более сложном положении оказались режиссеры В. Воронин и Г. Габай, взявшиеся за постановку фильма «Капитан «Старой черепахи» по одноименной повести Л. Линькова.

Повесть носит приключенческий характер, но, однако, очевидно, боясь упреков в «мелкотемье», в поисках широких обобщений и автор сценария и режиссеры стремились придать ей «эпический характер». При этом они упустили из виду, что, во-первых, это является все же некоторым насилием над сюжетом повести, отнюдь не претендующей на большое «полотно», а во-вторых, как бы постеснявшись приключенческого жанра, они не обратили внимания на обязательное для него условие — точную и стремительную композицию, ясную мотивировку всех сюжетных поворотов, динамику действия. В результате сценарий оказался загроможденным лишними сценами, не имеющими прямого отношения к теме, а основные и важные для сюжета ходы были рассказаны скороговоркой, невнятно.

Ложно понятая традиция превращать каждый фильм в монумент и «памятник эпохи» повредила его конструкции, его увлекательности. Может быть, это произошло еще и потому, что молодым режиссерам показалось тесно в рамках приключенческого сюжета. Слишком много накопилось у них жизненных наблюдений, которыми они хотели бы с жадностью, свойственной художникам, делающим свой первый фильм, поделиться на экране.

Однако нам следует научиться анализировать отдельные элементы фильма, и поэтому следует признать, что при неточности его общей композиции собственно режиссура проявила себя с наилучшей стороны. Несколько прямолинейный ход сюжета благодаря изобретательной режиссуре окунулся в богато разработанную атмосферу портового города первых лет революции.

Так же как и в фильме Миронера и Хуциева, в «Капитане «Старой черепахи» первые же кадры вокзала революционных лет, а затем и интересно разработанные эпизоды пожара в порту, базара нэповской эпохи, комсомольского общежития построены ярко, убедительно и своеобразно.

Чего стоит так интересно найденная режиссерами и оператором Г. Хольным путаница железных лестниц старого одесского дома, где живут девушки-комсомолки и куда приходят два друга-моряка, сталкиваясь мимоходом с забавными и характерными персонажами этого «ноева ковчега». Да и сами характеры двух закадычных приятелей-моряков, вынужденных плавать на старой черепахе, неплохо сыграны Ю. Саранцевым и А. Игнатьевым, а привлечение актера одесского театра Г. Домбровского к исполнению роли Жоры является поистине находкой. Такие эпизоды, как набор команды на

«черепаху», как лирическое объяснение одного из моряков (артист Саранцев) с Катей (молодая актриса Фатеева), как посещение другим моряком (артист Игнатов) одесского погребка, свидетельствуют о хорошей режиссерской фантазии.

Режиссерский почерк у Воронова и Габая несколько более резок, менее лиричен, чем у Миронера и Хуциева — они любят яркие мазки, иногда более обобщенные, плакатные штрихи, но так же, как и их товарищи, насыщают человеческие образы такими, казалось бы, малозначащими на первый взгляд подробностями человеческого поведения, которые в результате придают образу индивидуальную достоверность.

Поэтому, быть может, менее всего удались им эпизоды чисто внешнего, «моторного» действия — драки, погони, обязательные в приключенческом фильме, а здесь сделанные иногда небрежно и недостаточно профессионально.

Но в целом «Капитан «Старой черепахи» успешно полемизирует со стандартами тех приключенческих фильмов, в которых считалась необязательной разработка человеческих характеров и среды и которые иногда смотрелись благодаря занимательному сюжету, но не оставались в памяти зрителей. Пренебрежительное отношение к профессиональной разработке подобного рода приключенческих сюжетов ошибочно. Отнесение их ко «второму сорту» не позволило молодым режиссерам сделать из «Капитана «Старой черепахи» фильм, подобный «Дилижансу» Джона Форда, который показал, какие возможности заключены в этом жанре. И дело не только в том, что нельзя сравнивать начинающих советских режиссеров с таким старым «волком», как Форд, а в том, что сценарий «Дилижанса» был своеобразным по своей конструкции, отлично сколоченным и гораздо более емким. Но несомненно одно — режиссеры Воронов и Габай уверенно стали в первую шеренгу молодой режиссуры. Их нужно оснастить для второго фильма более точным и глубоким сценарием, и я уверен, что они сделают превосходную работу.

Третий фильм производства Одесской студии — «Ты молодец, Анита!»—представляет собой экранизацию нескольких детских рассказов А. Батрова. Режиссеры Е. Некрасов и В. Кочетов принадлежат к более старшему поколению киноработников. За их плечами большой стаж ассистентской работы, но этим фильмом они дебютируют как самостоятельные постановщики. Сценарий им попался также трудный. Действие его разворачивается в «некоей стране», лишенной точного адреса. О ней известно лишь то, что люди изъясняются там по-испански, что в стране царит фашистская диктатура и что борьба за мир приобрела в ней обостренный характер.

Героиня фильма — девочка, говорящая к тому же, по воле автора, несколько афористическим, условно поэтическим языком, неплохо звучащим в повести, но трудно поддающимся воспроизведению на экране.

С воспроизведением несколько условной среды режиссеры при помощи исключительно одаренного оператора Ю. Романовского справились превосходно. Изобразительная часть фильма находится на редкой для наших дней высоте. И интерьеры и натура выдержаны стилистически, нигде нет и тени испанской «развесистой клюквы». Романтика портовых причалов, узеньких улиц с обшарпанными стенами, каменных двориков передана поэтично и правдиво.

Оператор Романовский с удивительной для начинающего художника зрелостью владеет секретом светотени и, чем-то напоминая раннего А. Москвина, создает серию выразительных и смело скомпонованных кадров. В этом несомненную помощь ему оказал и один из режиссеров — Е. Некрасов, сам по образованию художник, отлично чувствующий пластическую природу кадра.

Гораздо меньше удалась режиссуре работа над человеческими образами. За исключением, пожалуй, интересного актера (кстати, тоже местного театра) Л. Чиниджанца в роли капитана Террачини, все остальные остались лишь пунктирно намеченными фигурами, выполняющими условные сюжетные функции. И даже в работе с девочкой Леной Доброхотовой, исполнительницей главной роли Аниты, режиссуре не удалось добиться той естественности, которая должна быть присуща этому образу, чему, впрочем, виной также и несколько условный текст сценария, о котором я говорил выше.

Однако мне кажется, что получился все же любопытный и своеобразный фильм, несомненно стоящий на высоком уровне изобразительной культуры.

Другое положение мы можем наблюдать в работе над четвертым фильмом студии — «Моя дочь».

Сценарист Н. Таубе написал вполне профессионально построенный сценарий на острую, как принято выражаться, проблемно-бытовую тему.

«Моя дочь» — это история девочки, не очень одаренной балерины, оказавшейся дочерью двух отцов, из которых один, ненастоящий, судья по профессии, воспитывал ее до тех пор, пока не появился второй, настоящий отец, балетмейстер по профессии, пропавший на долгий срок без вести после войны.

Борьба за душу девочки и составляет главный предмет истории, увлекательно рассказанной иногда, правда, с некоторым налетом мелодраматичности, что, впрочем, вообще я не считаю минусом сценария.

Некоторое сгущение и усиление драматизма принято у нас во всех случаях презрительно именовать «мелодрамой», но, право же, я предпочитаю иногда подобную разработку сюжета вместо бесформенной и вялой кашицы под соусом всеми почтительно признаваемой «повествовательности».

Молодой режиссер В. Жилин хорошо подобрал исполнителей главных ролей: наряду с такими опытными мастерами, как В. Аксенов и О. Жаков, в фильме участвуют совсем молодые, начинающие актрисы — В. Радунская и Г. Покрышкина. Понадеявшись на крепкое построение сюжета, он рассказывает его в чуть суховатой манере, иногда лишенной тех самых подробностей и тонких психологических ходов, к которым прибегают его сотоварищи по режиссуре.

Но в то время, когда писалась эта статья, я видел слишком незначительную часть материала, для того чтобы можно было судить, как сложится фильм в целом. Во всяком случае, я верю, что он будет удачей, ибо в основе его лежит профессионально сделанный сценарий, рассказывающий волнующую историю. Он, как и фильм «Разные судьбы», несомненно, также заинтересует зрителя и, если будет лишен некоторых достоинств этого фильма, то уж, во всяком случае, будет свободен и от его недостатков. Критикам интересно будет сравнить размашистый, а иногда грубоватый почерк опытного Л. Лукова со сдержанной и, я бы сказал, графической манерой начинающего режиссера В. Жилина.

Скажу откровенно, что просмотренный мной материал пятого фильма — «Повести о первой любви», по сценарию М. Смирновой, инсценировавшей известный рассказ Н. Атарова,— произвел на меня исключительное впечатление. Его ставит также дебютирующий режиссер В. Левин в содружестве с молодым оператором Ф. Сильченко.

Главные роли исполняют также молодые актеры: К. Столяров (сын известного актера Столярова), В. Землянкин и девушка, которую режиссер высмотрел прямо на одесской улице, — Ж. Осмоловская. Все трое полны очарования молодости, угловатости формирующихся характеров, той трепетности чувств, которая так хорошо прорисовывалась в повести Атарова и тщательно перенесена в сценарий М. Смирновой.

Но основная заслуга Левина и Сильченко в том, что они перенесли эти характеры в хорошо воссозданную атмосферу южного города. Кажется, впервые видишь Одессу на экране... Они нашли такие удивительные точки, такие соответствующие настроению места действия, так «населили» их, выбрали для них такие выгодные освещение и тональность, что все это вместе с поведением актеров звучит с особой, какой-то, я бы сказал, музыкальностью, свойственной только произведениям настоящего искусства.

Всегда заранее трудно предугадать, как сложится картина в целом. Это будет зависеть прежде всего от окончательной редакции сценария, страдавшего в первом варианте грехом многословия в диалогах и медлительностью развития действия. Но все же я не боюсь оказаться в роли неудачного предсказателя и беру на себя смелость утверждать, что будет создан талантливый фильм с «лица необщим выраженьем».

Итак, пять фильмов «студии молодых». Пять различных фильмов с достоинствами и недостатками, объединенные не только молодостью их создателей, но прежде всего взволнованным отношением молодых художников к современности, к окружающей нас жизни, с чутким чувством правды, с потребностью рассказать о ней по-своему. И объединенные еще одним, немаловажным для нас обстоятельством: за исключением Некрасова и Кочетова, все остальные режиссеры — воспитанники нашего Государственного института кинематографии и ученики замечательного советского режиссера Игоря Савченко.

Наш дорогой друг Игорь Савченко был беспокойным, ищущим, честным и правди-

вым художником, неутомимым экспериментатором, не боявшимся резких переходов от эпоса такого фильма, как «Богдан Хмельницкий», к жанру водевиля. Художник романтического склада, создавший и озорную «Гармонь», и строгую «Думу про казака Голоту», и пестрого «Матроса Ивана Никулина», и потрясающего по силе «Тараса Шевченко», оказался и превосходным педагогом.

Он никогда не навязывал свою манеру ученикам. Он старался прежде всего развязать их творческую индивидуальность, пробудить в них художников. Он не учил их по застывшим канонам. Он даже меньше всего учил, он в о с п и т ы в а л их.

И сегодня не только его воспитанники, но и все мы, советские кинематографисты, еще раз с чувством глубокой благодарности должны вспомнить имя одареннейшего художника и педагога Игоря Савченко. Уйдя от нас, он оставил нам не только свои фильмы, но и самое драгоценное — людей, чьи произведения будут достойно продолжать и развивать лучшие традиции нашего трудного, боевого, часто ошибающегося, но неповторимого советского киноискусства.

Одесса, 1956 г.

Р. Юренев

РЕЦЕНЗИЯ С БОЛЬШИМ РАЗБЕГОМ

(«Это начиналось так...»)

Каждый, кто любит советское кино, кто помнит его гуманистические традиции, кто верит в его высокое будущее, с надеждой смотрит сейчас на молодежь. Читая на афишах и в титрах новые имена, мы с радостным волнением ожидаем проявлений молодых и свежих талантов, самостоятельных творческих принципов, твердых и ясных взглядов на жизнь. Нередко картины молодых приносят нам разочарование: они теряются среди инертных, серых, ремесленных произведений. Картина «Это начиналось так», поставленная на киностудии имени Горького молодыми режиссерами Львом Кулиджановым и Яковом Сегелем по сценарию, написанному ими совместно с журналистом С. Гарбузовым, заинтересовывает, радует, обнадеживает. О, далеко не все в ней гладко! Но, несмотря на композиционную неслаженность, на фрагментарность, на многие промахи и просчеты, в ней безошибочно ощущается именно то, что прежде всего хочется найти в произведении молодых: искренняя увлеченность избранным жизненным материалом, умение видеть новое и говорить о нем взволнованно, серьезно и правдиво.

Так пусть же простят меня читатели журнала и создатели фильма, что не сразу начинаю я критический разбор. Именно потому, что картина хорошая и интересная, я должен в связи с ней высказать несколько соображений, опасений и надежд, я должен разбежаться, прежде чем прыгнуть в ответственную зону оценок и сопоставлений.

Итак, читая на афишах и в титрах новые, еще незнакомые имена, с волнением стараешься создать представление о молодом художнике, увидеть очертания и грани его таланта, вообразить себе его будущее. Ведь оно войдет в будущее нашего кино... Но, чтобы заглянуть в будущее, стараешься сначала узнать короткое прошлое молодого художника, и этот экскурс не оказывается бесплодным.

Молодые сценаристы и режиссеры, заявившие о себе в последнее время, в подавляющем большинстве закончили Всесоюзный государственный институт кинематографии. Большинство из них до института знали не только школу. Служба в армии, самодеятельность, завод, редакция газеты, реже театр или скромные должности на киностудии давали будущим художникам подчас немалый жизненный опыт.

Что ж, наступило время сказать, что во ВГИКе правильно отбирали и воспитывали молодежь.



В горькие годы «малокартинья» старейший в мире и единственный в Советском Союзе творческий киноинститут часто подвергался обследованиям, перестройкам и проработкам. Иным было невдомек, почему институт выпускает так мало людей, находящих себе место на производстве. Программа как будто составлена серьезно, к преподаванию привлечены не только опытные, но и талантливейшие, прославленные мастера. Эйзенштейн, Кулешов, Герасимов, Савченко, Юткевич, Ромм, Бабочкин, Пыжова, Макарова, Белокуров, Туркин, Габрилович, Головня, Волчек, Магидсон, Косматов, Кириллов, Богородский, Шегаль, Пименов и многие другие режиссеры, актеры, драматурги, операторы, художники воспитали множество учеников, которыми по праву гордятся. На студенческой скамье и при защите дипломов большинство учащихся кажутся такими способными, а на производстве...

И, если ход логических размышлений и приводил кого-либо к выводу, что не институт, а производство повинно в затирании молодежи, эти выводы своевременно сделаны не были.

А молодежь, талантливая и хорошо обученная, не находя применения на киностудиях, искала иные пути. Вспоминают ли писатели В. Соловьев, А. Коваленков, Ю. Нагибин, Р. Рза, Г. Чиковани о годах учения на сценарном факультете ВГИКа?

Вернутся ли к кинорежиссуре выпускники режиссерского факультета П. Вершигора, Г. Сеидбейли? Придут ли опять в кино сценаристы, ставшие газетчиками, операторы, ставшие фоторепортерами, киноактеры, разъехавшиеся по периферийным театрам? А режиссеры, долгие годы просидевшие в ассистентах, но не утратившие еще воли к творческой самостоятельности, — все ли они получили постановки?

Специфика профессии кинорежиссера делает его беспомощным вне кинопроизводства, не дает ему возможности легко находить смежные области. Поэтому новых постановщиков нужно прежде всего искать на студиях, среди сорежиссеров и ассистентов.

Много лет считалось, что самый «узкий участок» на кинопроизводстве — это кинодраматургия. Под угрожающим термином «сценарная проблема» понималось отсутствие квалифицированных «производственных» сценариев и нежелание одаренных писателей работать в кино. Однако оказалось, что «сценарная проблема» заключается не в отсутствии сценариев, а в нежелании их ставить. Любой писатель может предъявить кинематографистам скорбный список неподхваченных начинаний, непринятых предложений, неосуществленных замыслов. Канцелярское планирование тем без учета творческих интересов писателей губило киноискусство.

«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»





Простая истина — «чем больше есть сценариев, тем больше будет фильмов» — читаться может наоборот: «чем больше будет ставиться фильмов, тем больше будет сценариев». Если писатели будут уверены, что их труд действительно нужен, что он будет обнародован, осуществлен, они сами придут в кино без всяких привлечений, вовлечений и завлечений. Вернее, они уже идут.

Даже предварительные итоги всесоюзного конкурса на лучший сценарий убедительно показывают, как велика тяга литераторов к киноискусству, сколько есть способных людей, стремящихся посвятить себя кинодраматургии. Надо только их поддержать, ободрить. А лучшее ободрение — это постановка их сценариев. Значит, нужно, чтоб было кому их ставить.

На смену «сценарной проблеме» идет режиссерская. Режиссер был и остается центральной творческой фигурой в киноискусстве. Он, в конечном счете, создает фильм.

В кинорежиссуру не так легко перейти из смежных областей. Эта профессия требует не только одаренности, не только идейной зрелости и знания жизни, но и сложного комплекса производственных навыков, организационного и педагогического опыта.

Режиссеров в кино мало. Наша наиболее мощная и передовая студия «Мосфильм» уже испытывает явные симптомы режиссерского голода.

Мне кажется, что еще недостаточно использованы «внутренние ресурсы» — сорежиссеры и ассистенты. Побольше смелости, побольше внимания, доверия и любви к людям!

Опыт возвращения на производство бездействующих режиссеров дал посредственные результаты — не сразу обретают люди уверенность в себе, как говорят спортсмены — форму. Многие непоправимо оскудели.

Привлечение в кино театральных режиссеров пока еще не принесло больших побед.

Захар Аграненко, создавший хороший фильм «Бессмертный гарнизон», был не только театральным режиссером, но и опытным киносценаристом. (Заметим, что большинство голливудских и итальянских режиссеров начинали как сценаристы: Бил Уайлдер, Де Сантис, Ф. Феллини; маститый американский сценарист Дэдли Николс в последние годы стал одним из лучших режиссеров.) Поручение постановок опытным операторам, художникам пока еще тоже больших результатов не дало.

Дальновидный И. Пырьев уже начал более широкие мероприятия по подготовке кинорежиссеров из молодых театральных постановщиков, архитекторов, художников, журналистов. Работают специальные курсы. Но целиком полагаться на них нельзя. Надо помнить, что талантливые люди нужны и в театре, и в архитектуре, и в журналистике, а также то, что чаще всего неудачи заставляют людей менять профессии...

Значит, все полумеры не решат режиссерской проблемы. А настоящие меры — это, во-первых, расширение режиссерского факультета ВГИКа и предоставление институту максимальных производственных возможностей, а во-вторых, самое пристальное, самое бережное, самое взыскательное отношение к молодым режиссерам, всеобщая ответственность за их судьбу.

Речь идет о руководстве молодыми режиссерами. Не о мелочной опеке, контролирующей каждый дубль, каждого участника массовки, каждое слово, вставленное в диалог. Речь идет о подлинно партийной, государственной заботе о судьбе молодых режиссеров.

Фильм, как известно, — плод коллективного творчества. Возглавляя коллектив создателей фильма, режиссер естественно и непременно испытывает влияние своих сотоварищей.

Чем ярче индивидуальность режиссера, тем настойчивее он стремится работать с определенными и постоянными сотрудниками. Их индивидуальности срастаются с его индивидуальностью, становятся как бы гранями его творческого характера. Так, сценарист Н. Зархи и оператор А. Головня формировали мастерство В. Пудовкина. Так, фотография Э. Тиссе, а позднее музыка С. Прокофьева стали органическими компонентами режиссерской манеры С. Эйзенштейна. Кинематография всех стран знает бесчисленное





«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»

количество неразрывных союзов режиссеров со сценаристами, операторами, актерами и другими художниками. Де Сика немыслим без Дзаваттини, Карнэ без Превера, Фернандес без Фигероа, Фейдер без Франсуазы Розей, Герасимов без Макаровой, Александров без Орловой.

Делом руководства студий, делом кинематографической общественности является содействие формированию молодыми режиссерами своих творческих коллективов. ВГИК не закрепил своих подчас весьма плодотворных экспериментов по комплексному обучению кинематографистов разных профессий, а творческая дружба, начатая на студенческой скамье, самая крепкая, самая надежная.

Составление творческого коллектива, «съемочной группы» молодого режиссера происходит у нас еще недостаточно продуманно. Не всегда у нас понимают, что выбор оператора, композитора, актеров — это не просто поиски наиболее удобных сотрудников. Это поиски режиссером стилистики будущей картины, даже больше: это поиски творческого лица. Пестуя живописца, нельзя регламентировать краски для его пейзажей. Также нельзя режиссеру навязывать оператора или актера, не говоря уже о сценарии.

Кто знает, может быть, холодность последних фильмов Михаила Ромма во многом объясняется насильственным расторжением его творческих союзов с оператором Б. Волчком и актрисой Е. Кузьминой?.. И наверняка можно сказать, что приподнятость и эмоциональность манеры молодого Г. Чухрая, так дружно отмеченная всеми критиками фильма «Сорок первый», во многом зависела от встречи его с оператором С. Урусевским.

Формирование и закрепление творческих коллективов естественнее всего производить в творческих мастерских. Прекрасное это начинание недостаточно еще используется нашими студиями. А ведь творческая мастерская — это форма подлинного, а не бюрократического руководства молодежью, позволяющая осуществлять это руководство гибко, настойчиво, плодотворно и в разных областях.

Руководство творческой судьбой молодого режиссера не ограничивается заботами о формировании его коллектива. Не меньшее значение имеет помощь в выборе сценариев, то есть в определении идейной направленности и жанрового своеобразия творчества. Это дело еще более тонкое и сложное. А решается оно зачастую слишком уж просто: освобождается очередной режиссер, завершается очередной сценарий; боязнь простоя, неопределенность интересов, излишний пиетет перед авторитетами заставляют режиссера уступить первому или третьему «нажиму». А «нажима» совсем не нужно! Оставим Голливуду ремесленно-конвейерные методы печения фильмов. Да и там от этого, кажется, отказались. Выбор режиссером сценария — важнейшее, ответственнейшее дело. Настолько важное, что даже опытные мастера не всегда могут принять правильное решение.

Никто не станет утверждать, что режиссер обязан ограничивать свое творчество рамками, скажем, только комедийного или биографического жанра, историко-революционной или колхозной тематики. Искусственное ограничение творческого диапазона приведет режиссера к оскудению, к штампам. Но верно и то, что большинству художников свойствен интерес к определенным жанрам, к тому или иному материалу. Метание по разным эпохам, странам, жанрам приводит к схематизму, поверхностной стилизации.

Бывает, что даже серьезнейшие мастера заблуждаются в определении своих перспектив. С. Эйзенштейн, например, настойчиво интересовался комедией, делал даже попытки начать комедийный фильм. Отлично осознавая колоссальный диапазон его таланта, я все же не могу представить себе поставленной им комедии. Признанный мастер комедии И. Пырьев делал, как известно, мно-


«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»









«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»

гочисленные попытки экранизации классических произведений: «Мертвых душ», «Ревизора», «Идиота». «Партийный билет» и «Секретарь райкома» отлично показали героические и драматические возможности творчества режиссера. Но представить себе пырьевскую экранизацию Гоголя или Достоевского я не могу. Весь творческий облик Пырьева связан с современностью. Откровенная модернизация Пырьевым эпохи Ивана Грозного в непоставленном сценарии его как раз доказала это.

Комедии Эйзенштейна и экранизации Пырьева не были осуществлены. Зато появились комедии В. Петрова и экранизации И. Анненского.

Анализ исторических эпопей и драм по Островскому, принесших Петрову заслуженную мировую известность, ясно показывает, что ни малейшей склонности к комическому у этого мастера нет. Однако руководство дважды поручало ему постановку комедий. Оба раза он эти постановки провалил. «Спортивная честь» была резко раскритикована, а фильм «Мы с вами где-то встречались» заканчивал другой режиссер. Творческой манере Анненского свойствен мелодраматизм и стремление к внешним эффектам. Все это резко противопоказано рассказам Чехова. И тем не менее Анненскому поручались одна за другой экранизации Чехова, а затем дело дошло до Лермонтова. Естественнее было бы сделать наоборот: Петрову всячески рекомендовать экранизации, Анненскому — комедии.

Еще явственнее сказывается губительная случайность в выборе сценариев молодыми режиссерами. Владимир Басов в содружестве с безвременно умершим М. Корчагиным удачно дебютировал экранизацией Гайдара. «Школа мужества» привлекла внимание тонким, «гайдаровским» умением режиссеров видеть высокое, героическое в повседневном, простом. Затем Басов был «брошен» на совершенно незнакомый ему материал Средней Азии и создал оперное, напыщенное, фальшивое произведение «Крушение эмирата». Следующая работа пришла тоже случайно. Это был роман Федина «Необыкновенное лето». Выполнена она была чисто, грамотно, профессионально, но без обаяния индивидуальности, с налетом равнодушия. После трех больших картин пора перестать считать В. Басова молодым режиссером. А своего лица у него все еще нет, есть лишь тенденция к холодному профессионализму.

Ученик С. Герасимова Ю. Егоров дебютировал менее удачно. «Случай в тайге», поставленный им совместно с Г. Победоносцевым, был справедливо раскритикован. Жаль только, что критика не заметила живого, острого ощущения современности, умения найти верные реалистические детали для характеристики советских людей, что делало несомненной одаренность режиссеров. Вместо того чтобы дать Егорову развить именно это качество, вместо того чтобы поощрять его стремление к современной проблематике, ему был предложен довольно поверхностный сценарий из жизни поморов XVII века. К счастью, режиссер вышел победите-

лем из этого испытания: живые, острые характеристические детали были найдены им и для поморов. Тогда «судьба» толкнула Егорова в новую область — он поставил «Они были первыми», историко-революционный фильм о первых годах советской власти, об организации комсомола. Фильм вышел неровный. Очень хорошие сцены соседствуют в нем с неудачными, самостоятельный голос режиссера заглушается цитатами, то из «Юности Максима», то из «Последней ночи», то из итальянских картин. Егоров еще не нашел себя, ему в этих поисках только мешали.

Но нужно привести и положительный пример. По счастью, такой есть. Ученики И. Савченко А. Алов и В. Наумов показали верное и точное ощущение эпохи гражданской войны в своем первом фильме, «Тревожная молодость», по роману В. Беляева «Старая крепость». Следующим их шагом была экранизация романа Н. Островского «Как закалялась сталь». В этом шаге был риск: интерпретировать любимейший роман ответственно и сложно. Справятся ли молодые? Ведь в свое время не справился с такой задачей даже опытный М. Донской... Но молодые справились. Своей первой работой они были подготовлены к работе над романом Островского.

Напомним, что «Стачка» подготовила «Броненосец «Потемкин», что в «Звенигоре» были заложены основы «Арсенала» и опыт обоих фильмов дал плоды в «Щорсе». А метания, ну, скажем, А. Гендельштейна от жизни шахтеров в «Любви и ненависти» к биографии Лермонтова так ни к чему и не привели.

Итак, давайте же думать над тем, как должны складываться биографии молодых режиссеров. Стоит ли, например, Чухраю оставаться в эпохе гражданской войны. И что, например, предпринять, чтобы Кулиджанов и Сегель продолжали начатое ими дело, чтобы после «Это начиналось так» последовало «А продолжалось эдак!»

Как же начиналось «это»?

Ученики С. Герасимова Л. Кулиджанов и Я. Сегель еще в учебном процессе показали свою энергию и производственную зрелость. «Переполох» Я. Сегеля в содружестве с В. Ордынским и «Дамы» Л. Кулиджанова в содружестве с Г. Оганесяном вышли на экран и были оценены положительно. Обращение многих учеников Герасимова к Чехову (например, «Попрыгунья» С. Самсонова) обусловлено, конечно, не только пятидесятилетием со дня смерти писателя, но и стремлением Герасимова к кинематографической прозе, к зорко наблюденным подробностям, к лиризму — этому он сам учился у Чехова и это же старался привить своим ученикам.

Начиналось все правильно... И пусть простится мне смелость, но я услышал интонации Антоши Чехонте в непритязательной комической короткометражке, сочиненной Я. Сегелем и поставленной В. Ордынским,— в «Секрете красоты». В ней была и отчетливая мысль и молодая веселость.

Далее молодые режиссеры были поставлены перед отсутствием сценариев. Хорошо, что они не схватились за первый попавшийся. Им было не все равно, что ставить. Несмотря на то, что тема целины была уже заявлена мастерами талантливыми, опытными и прославленными, они упорно хотели ставить фильм именно о целине. Их внимание привлекли очерки С. Гарбузова в «Комсомольской правде». Вместе с очеркистом они отправились на целинные земли. Втроем написали сценарий, сначала весьма плохой. Выслушали множество упреков. Переписали сценарий. Он стал лучше. Снова поехали на целину. Снимали, продолжая совершенствовать сценарий. И сняли хороший фильм.

Это не удивительно. Им очень хотелось рассказать именно о людях целины. Горячая заинтересованность в жизни своих ровесников, различных по характерам, по судьбам, но объединенных единым патриотическим стремлением, одухотворяет фильм, передается зрителю, по-настоящему волнует. Пусть не охвачены все проблемы, пусть даже недостаточен масштаб. Сказано не все, но много, показано не все, но то, что показано, — правда.

Первый же кадр фильма забавен и многозначителен. Вступительные титры непрерывной линией исчезают где-то в глубине кадра, в просторах пустынной, едва припорошенной снежком степи. Тает вдали последняя надпись, и степь, однообразная, неприветливая, открытая ветрам, продолжает лежать на экране. Вдруг плавное движение аппарата вправо — и в кадре оказывается стул. Обыкновенный венский стул с гнутой спинкой и, наверное, с легко отскакивающим донышком-сиденьем. Недоумение быстро разъясняется. Дальнейшее движение аппарата

показывает полустанок, какие-то ящики, перегружаемые на автомашины, жилой вагончик, прицепленный к трактору, группу молодежи, недавно сошедшей с поезда и собирающейся углубиться в степь. Кто-то между делом берет стул, грузит его куда-то. Но острое сочетание нелюдимого простора и простенькой, бытовой, домашней вещи становится как бы эпиграфом к фильму. Разговор пойдет об очень большом, но простыми словами. И не пафос, а дружескую иронию, не гимны, а задумчивую лирику делают авторы основной интонацией.

Дальнейшее подкрепляет этот эпиграф. Отец одного из молодых краснопресненцев-москвичей, приехавший проводить молодежь до последнего полустанка, произносит напутственную речь. Он не оратор, он старый рабочий с Пресни. Его напутствия не очень гладки, тем более что он явно волнуется за сына, огорчен расставанием с ним. Вдруг, без особой связи, он начинает просить молодежь «не выражаться» на целине. Эта просьба вначале даже смешит. Но искренность оратора, его серьезность, его человечность трогают зрителя. Правильно, хочется, чтобы на вновь освоенной, комсомольской земле все было красиво — без ругани, без пьянства, без драк. Не возвышенным красноречием возбуждается в зрителе это желание, а сопереживанием с простыми чувствами простого человека. А затем и без того не возвышенная речь еще больше «приземляется». Отец отдает сыну свои сапоги, берет себе его ботинки, и дальнейшие родительские наставления идут за перематыванием портянок. И это трогательно.

Артист Павел Волков внес в образ отца Леши Антонова некоторые интонации отца Степана Лаутина из герасимовского «Учителя». Эта ненавязчиво установленная преемственность, может быть, не всеми будет замечена, но меня она порадовала.

И, если продолжать опасные сопоставления, не только уроки Герасимова, но и уроки Чехова не прошли для молодых режиссеров даром. Внимание к деталям, свободная композиция, нежная влюбленность в хороших людей и горькое возмущение мерзавцами — все это ощущается в фильме «Это начиналось так».

Следующие эпизоды рисуют бытовую неустроенность, первые трудности и первые трудовые радости новоселов во внутренней полемике с «Первым эшелоном» Н. Погодина и М. Калатозова, рассказывавшем о том же. В «Первом эшелоне» вынужденное безделье молодежи выливалось в бурные споры, в шутливое побоище, грозящее перейти в драку, — в новом фильме то же самое передано через тихую песенку, через ленивые разговорцы за чисткой картошки. В «Первом эшелоне» честь проведения первой борозды оспаривалась несколькими трактористами, на первых метрах плуг отрывался от трактора и, наконец, прямая, бархатисто-черная на светло-зеленом фоне борозда уходила в торжественную даль, осененную драматическими облаками. В новом фильме первую борозду прокладывает первый попавшийся тракторист. Не борьба честолюбий, а шутки сопутствуют ему. И проложена борозда сначала криво, загогулиной, и лишь потом выпрямляется. А были ли над ней облака, я как-то не заметил.

Кто же прав? Калатозов, стремившийся к драматизации и пафосу, или Кулиджанов и Сегель, подчеркивавшие обычность, скромность всего происходящего? Конечно, каждый прав по-своему. Фильм Калатозова масштабнее, темпераментнее. Фильм молодых режиссеров лиричнее и теплее. В поисках драматизма Погодин увлекся показом хулиганства, блатных влияний, и режиссеру Калатозову пришлось с трудом преодолевать странные реминисценции «Аристократов». Гарбузов, видимо, не искал драматизма совсем, он старался точно и с теплым чувством описать виденное. И режиссерам Кулиджанову и Сегелю пришлось с трудом собирать воедино распадающиеся из-за отсутствия единого действия очерковые эпизоды. Как всегда бывает, режиссерам «не удалось до конца преодолеть...» и потому легко найти основные недочеты обоих фильмов. Но и основные достоинства картин лежат на избранных режиссерами путях: вспомним подлинный, кипучий драматизм погони ростовчан за оскорбителем девушки у Калатозова; проникновенный, чистый и глубокий лиризм любовной сцены или очаровательную иронию сцены мечтания о квартире у Кулиджанова и Сегеля. Но об этом дальше. Сейчас же отметим, что каждый художник вправе давать свою интерпретацию событиям. Молодые режиссеры убеждали меня самостоятельной и свежей точкой зрения на волнующие и увлекательные факты жизни.

Рассказывая отдельные эпизоды из жизни молодых новоселов, находя для каждого ге-

роя и каждой сцены остроумные и запоминающиеся штрихи и тем вызывая горячее сочувствие зрителей к героям и живой интерес к их работе, любви и мечтам, С. Гарбузов, Л. Кулиджанов и Я. Сегель не сумели объединить все эти эпизоды в единое целое. Поэтому, начавшись с основного — с борьбы комсомольцев за хлеб, фильм кончается второстепенным — историей исправления избалованной дочки начальника; поэтому не развиты многие существенные линии, поэтому и возникает ощущение неполноты фильма. Накопление разрозненных эпизодов приводит в драматическом произведении к ощущению случайности выбора образов и событий, а вместе с этим — неполноты общей картины. Наоборот, строго ограничив материал, но раскрыв его глубоко и полно, можно добиться, в силу способности искусства к обобщению через типизацию, ощущения полноты и многосторонности отражения действительности. В «Чапаеве» показаны лишь три боевых эпизода, но в столь глубокой драматургической взаимосвязи, что кажется, будто весь жизненный путь героя встает перед нами. Поэтому же и эпизод на «Броненосце «Потемкин» вырос в величественный образ революции.

Именно композиционная неслаженность фильма «Это начиналось так» и порождает ощущение неполноты в решении большой, ответственной и актуальной темы подвига молодежи на целине. Впрочем, тема эта столь велика и значительна, что трудно представить ее исчерпанной одним фильмом. Композиционные изъяны рецензируемого фильма отчасти восполняются яркостью и типичностью человеческих образов.

Борьбу за хлеб комсомольцы ведут не только с природой, не только с собственной неопытностью, но и с бюрократизмом, с очковтирательством, с равнодушием. Эти отвратительные качества олицетворены в фигуре заместителя директора совхоза Буркача. И, если для положительных героев авторы выбирают мягкие, приглушенные краски, для отрицательного они не скупятся на острые, сатирические детали. Актер Б. Лифанов играет бюрократа легко, без нажима, но зло. Его уныло-угрожающие интонации, его самоуверенный и глупый вид, его безделье и любовь к склокам — все это показано верно, метко. Хорош и текст роли Буркача, особенно его «сводка», составленная из бодрячеких штампов, частично заимствованных с плакатов, частично заученных на прошлых руководящих должностях. Громкое обещание «поднять целину на недосягаемую высоту» — блестящая комическая находка.

Актеру помогает целая система точных режиссерских штрихов: Буркач, прячась от подчиненных, парит ноги в тазу; словно Чапаев на тачанке, он мчится в машине по пыльной степи, повелительно указывая шоферу направление,— и все это для того, чтоб поскорее встретить начальство; рабочих он обходит сторонкой, будто каждый хочет его ударить, толкнуть; своими приспешниками — спекулянтом кладовщиком, шофером-рвачом, трактористом-пьяницей — он брезгает. Он разговаривает с ними этаким начальственно-панибратским баском. Буркач всегда готов отразить нападение, и, даже когда по его собственной вине гибнет бригадир, он все еще хорохорится, извивается, пытается угрожать.

Сатирическими средствами обрисован также и один из представителей молодежи — хилый, хулиганистый и ленивый Лапшин. Авторы фильма и артист Р. Быков с большой наблюдательностью и юмором воспроизвели нагловато-плаксивые интонации, словечки и прибаутки Лапшина. «Так?» — все время спрашивает он и восторгается: «Вот дает!», «Сила!» Болтовня, безответственность, мелочный эгоизм сурово осуждены в образе Лапшина. И, когда, пьяный, он засыпает в зоне взрывов, когда становится причиной гибели прекрасного, светлого человека, блатные ухватки, задорные словечки словно отскакивают от него и стоит он жалкий, худенький, с большим чемоданом и кудлатой собачонкой. Презрение — вот кара ему. Но, когда презрительное молчание сменяется гневными словами комсорга, становится как-то легче. Мы радуемся доброте молодежи, открывшей Лапшину трудный, но прямой путь к исправлению.

И, наконец, третий отрицательный образ — это красивый, наглый, ловкий шофер Завьялов. Артист В. Калинин точно показывает болезнь, поразившую его, — это стяжательство. Немудрено, что Завьялов находит поддержку в Буркаче, понятно, что к Завьялову тянется Лапшин. Все мелкое, дрянное находит друг друга, объединяется в злобе на молодое, новое, прекрасное. К сожалению, образ Завьялова недостаточно развит. Интересно начатый, он надолго исчезает из фильма и появляется лишь в конце.



«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»

Итак, отрицательные персонажи показаны в фильме в общем сложно и интересно. Но главным достоинством фильма являются персонажи положительные.

Любовь Тани Громовой и Леши Антонова началась еще в Москве, на Красной Пресне. Вместе приехали они в этот суровый край, чтобы построить здесь свое счастье. Он — порывистый, резкий, порой грубый, но сильный и чистый. Молодой артист Н. Довженко нарисовал своего героя несколько однообразными, но яркими средствами. Она — угловатая, застенчивая девушка, таящая до поры великую силу женственности, готовая не сразу, не быстро, но зато великолепно расцвести в любви, в верности, в материнстве. Артистка А. Алешникова сумела показать, как в большом, простом, глубоком чувстве к Леше вырастает и раскрывается красивая человеческая душа.

Любовная сцена между Таней и Лешей — одна из лучших в фильме. Откровенно и просто показано, как томятся влюбленные друг по другу, как ищут уединения, как неловко, трепетно, целомудренно стремятся к сближению. И именно в этой простоте большая сила, настоящая красота, безупречная чистота прекрасного молодого чувства. Опасения, что эта любовная сцена может показаться излишне откровенной, безосновательны. Правдиво показанное чистое чувство не вызовет в чистых людях никаких ненужных ассоциаций.

Очаровательна и следующая сцена моло-

дых влюбленных. Прошло несколько месяцев, и супруги выбрали наконец время для того, чтобы оформить в загсе свой брак. Они ждут ребенка, это наполняет будущего отца гордостью, чувством ответственности, делает его суетливым, беспомощным, смешным. А в слабости Тани столько горделивой силы, столько естественной грации приближающегося материнства! Присев отдохнуть у дороги в ожидании попутной машины, молодые размечтались об очень существенном — об отдельной комнате. И эта комната вдруг возникает перед нами — прямо над простором созревающей пшеницы. Его мечты проще. Он видит в волшебной комнате две белоснежные раскладушки и тумбочки. Вкусы Тани требовательнее — по велению ее фантазии раскладушки сменяются деревянными кроватями, в углу комнаты вырастает зеркальный шкаф, а на стенах появляются картины. Оранжевый абажур Леши сменяется в мечтах Тани немудрой, но модной рижской лампой.

Это не реализм? Нет, именно это и есть реализм. Ироническим приемом, свойственным киноискусству, с большой теплотой, с подкупающей любовью к героям показаны их простые, незамысловатые мечты. А вот если бы влюбленные, сидя в лимонно-сиреневых аппартаментах, которые так любят некоторые наши режиссеры и художники, говорили бы друг другу хорошо отредактированные выспренности, — это было бы феерией.

Привлекательный образ создал в фильме артист В. Зубков. Его бригадир Скворцов — тихий, спокойный, вежливый парень. В нем чувствуется армейская школа и врожденная воля, сила, хорошая уверенность в себе.

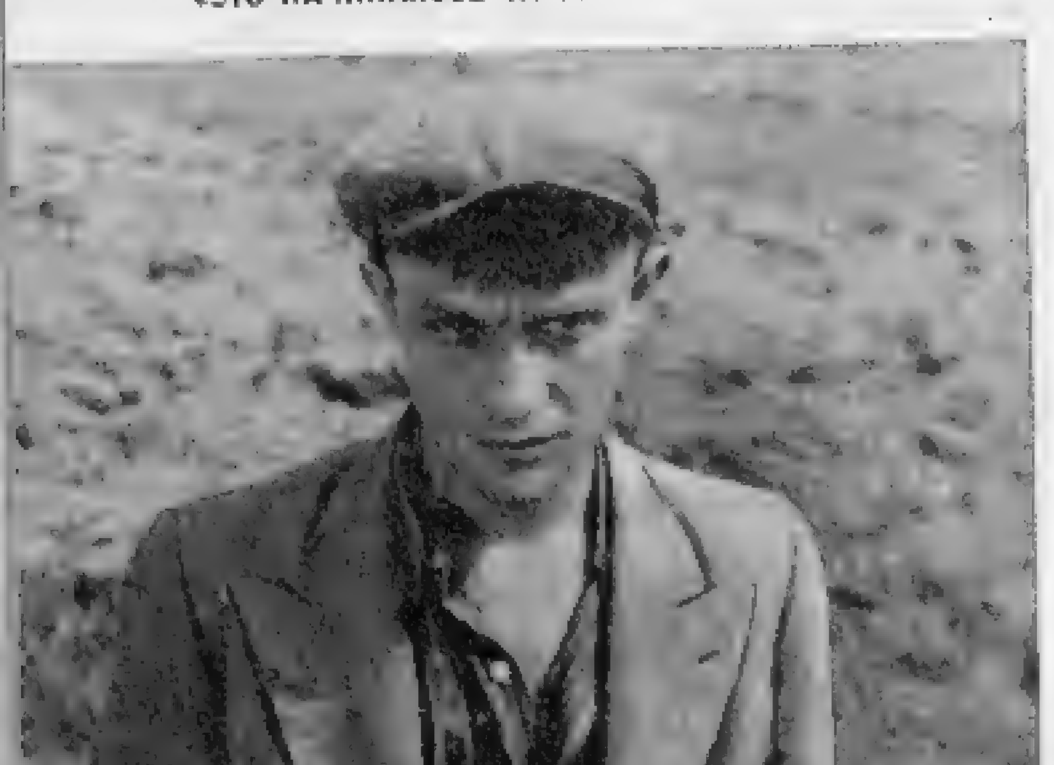
В его обращении со старшими нет ни тени угодливости, но нет и дерзости. Он деловит и спокоен. В его отношении к младшим, подчиненным, есть порой и усмешка, покровительственная интонация взрослого. Он знает себе цену. Но он знает цену и другим — Леша, веселый могучий Саша (которого обаятельно играет Ю. Архипов), другие девушки и юноши дружелюбно раскрываются перед ним. И даже бездельник Лапшин слушается его порой даже с восторгом. В образе Скворцова верно показаны черты молодежного вожака, и это большое достоинство фильма.

Трагическая случайность — пьяный Лапшин засыпает в зоне взрывов. Пытаясь спасти его, Скворцов гибнет. Сцена их борьбы перед взрывом — лихорадочная торопливость движений, хриплое дыхание, волнение, подчеркнутое неожиданными раккурсами и коротким монтажем, — сделана темпераментно, сильно. И особенно сильна сцена похорон — некрашеный гроб на плечах комсомольцев, их лица, скованные горем. Несмотря на подлинный трагизм этих сцен, в них нет безвыходности. Может быть, потому, что юный, мягкий, неопытный комсорг Геннадий (Н. Сморчков) вдруг словно взрослеет от горя и в его голосе начинают звучать мужественные, резкие интонации? Значит, не пропали даром уроки Скворцова, его дело не пропадет в окрепших руках друзей.

Заключительная часть фильма посвящена истории избалованной дочери ответственного работника, как на дачу приехавшей на целину, но узнавшей там и робкое счастье начинающейся любви, и горечь непоправимой потери, и радость труда. Артистка Н. Павлова хорошо провела свою трудную роль. Но все же вся эта история, по существу второстепенная и неоригинальная, снижает звучание фильма. Допустив преобладание второстепенной ситуации над основными, авторы фильма пошли по пути наименьшего сопротивления. И рядом с хорошими, свежими красками появились сентиментальность, натяжки, скороговорка. Вся история с пересоленной кашей, сваренной белоручкой, попавшей на должность поварихи, непомерно растянута и кажется давно знакомой. Разговоры Жени с женой Буркача об устройстве в вуз слишком прямолинейны.

Отношения с дочерью придают интересные краски образу директора совхоза Гришанина. Артист В. Емельянов хорошо играет доброту этого закаленного жизнью человека, доброту, от которой расцветают характеры молодежи, доброту, которая может обернуться

«ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...»



гневом на Буркача и в то же время стать преступной слабостью в отношениях с родной дочерью. Но эти отношения с избалованной девушкой должны были бы стать штрихом в характеристике, а стали чуть ли не основой всего образа. А это неверно. И только превосходно сыгранные В. Емельяновым и Б. Баташовым сцены сближения директора с желчным, издерганным, но честным агрономом спасают важный образ от неудачи.

Фильм сложен, многообразен, многолинеен, поэтому трудно даже коснуться всех его сторон. Мне кажется, например, что сцены в милиции и в загсе сделаны режиссерами слабее, с налетом театральности, нарочитости. Я уверен, что музыка фильма, написанная А. Локшиным, неудачна. Драматические симфонические куски построены на назойливом повторении одной и той же музыкальной фразы. Мелодия песни тривиальна, да и режиссерски решена она беспомощно.

Зато высокой оценки заслуживает спокойная, ясная манера оператора В. Шумского и художника И. Крауклиса. Фильм снят в основном на натуре, и это безусловно правильно, это дает фильму воздух, простор, ощущение подлинной современности.

Первая работа молодого коллектива, посвященная одной из самых важных, самых животрепещущих проблем современности, безусловно, удачна. Она неровна, шероховата, но тем дороже ее лучшие куски: в них — правда жизни, правда чувств, дыхание современности.

Еще трудно судить об индивидуальностях Л. Кулиджанова и Я. Сегеля. Тем более что фильм один, а режиссеров двое. Но и краткий путь от студенческой скамьи до первого полнометражного фильма и самый этот фильм, поставленный честно, свежо, с отчетливо осознанных творческих позиций, обнадеживают. Пусть же успех Л. Кулиджанова, Я. Сегеля и их молодых сотоварищей будет ступенью на новом пути, по которому поднимается наше киноискусство.

Я. Варшавский

ВЫБОР ПУТИ

(«Весна на Заречной улице»)

Мы встретили фильм «Весна на Заречной улице» с радостью, как встречали много лет назад премьеры талантливых студийных спектаклей. В эти же дни были показаны другие фильмы, поставленные молодыми кинематографистами и оказавшиеся, каждый по своему, интересными. Мы задавали себе вопрос: может быть, не случайно эти картины появились одновременно? Может быть, есть общие черты у нескольких «молодых» фильмов?

Пожалуй, их сближает то, что драматурги, режиссеры, актеры решили быть правдивыми в искусстве. Каждое новое поколение художников учится этому заново. Опыт учителей помогает, но не спасает, если у тебя самого нет ненависти к фальши.

В чем же правда этого скромного по внешнему облику фильма? Правда — это всегда новаторство, а в сюжетной схеме «Весны на Заречной улице» все так знакомо, так привычно, словно авторы в который раз повторяют сказанное до них...

Главный герой картины — сталевар Саша Савченко — работает отлично, но культура его невысока — он не может грамотно изложить рационализаторскую мысль. В минуту неудачи он падает духом, отправляется в пивную, но товарищи по работе не дают ему опуститься.

Разлюбив дочь буфетчицы и полюбив учительницу вечерней школы рабочей молодежи, Саша стал учиться более усердно... Нет, даже этого еще не произошло с Са-

Это начиналось так...





Сценарий С. ГАРБУЗОВА,
Л. КУЛИДЖАНОВА, Я. СЕГЕЛЯ

Постановка
Л. КУЛИДЖАНОВА, Я. СЕГЕЛЯ

Оператор В. ШУМСКИЙ

Художник И. КРАУКЛИС

Композитор А. ЛОКШИН

В главных ролях:
В. ЕМЕЛЬЯНОВ, В. ЗУБКОВ, Л. АЛЕШНИКОВА,
Н. ДОВЖЕНКО, Н. ПАВЛОВА

Производство Московской киностудии
имени М. Горького



щей. Он только осознал, что учиться необходимо, а фильм уже кончается. И учительница не успела полюбить сталевара — она только подумала, почувствовала, что, может быть, когда-нибудь станет женой рабочего парня, показавшегося ей поначалу наглецом. И это — в финале картины!

Аннотация фильма напоминает десятки других полузабытых картин, в которых были и рабочие парни, и рационализаторские предложения, и пивная в горький для героя час, и вечеринки с гитарой...

Попытаемся ради опыта вспомнить одну из картин, поставленных совсем недавно. Несколько месяцев назад мы видели фильм «Есть такой парень!» В памяти плохо удерживаются подробности таких произведений; о них обычно забываешь сразу же, как только окончился сеанс, но надо иногда припомнить их, чтобы яснее видеть вехи на пути наших кинематографистов... Был в той картине рабочий парень — не сталевар, а кузнец. Он пытался рационализировать производство, но ему не хватало культуры. Он заливал горечь неудач в пивной. Товарищи вовлекли его в вечернюю школу рабочей молодежи, и он стал жить по-другому. Он любил сначала недостойную девушку, потом полюбил достойную — поразительное сходство сценарных схем!

«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»



И все же между этими картинами нет решительно ничего общего. Проще всего сказать: одна картина талантлива, другая — нет.

Объяснение верное, но оно не приносит облегчения. Многие наши кинематографисты талантливее своих картин. Может быть, А. Андреев и В. Ивченко, авторы фильма «Есть такой парень!», создадут новую кинокартину, о которой тоже скажут, что она талантлива, если пойдут другим путем в искусстве.

То, что уже десятки раз появлялось, мелькало на минуту или долго обыгрывалось во многих других фильмах, выглядит в «Весне на Заречной улице» иначе. Попытаемся проследить, где и как эта картина начинает говорить языком искусства.

Таня Левченко, недавно окончившая педагогическое училище, прибывает к месту назначения в дождливый осенний день. Из кабины самосвала, на котором она едет со станции, Таня рассматривает просторные улицы заводского поселка, великолепные корпуса цехов, стройные эстакады, пересекающие шоссе. Таня Левченко могла бы любоваться ими, если бы была героиней другого фильма. Но у этой девушки свой характер, не очень легкий, и авторы в первых же кадрах дают нам почувствовать его, пока что только почувствовать. Они не торопятся. Мощные корпуса металлургического завода кажутся Тане холодными и безликими, потому что все это еще чужое для нее, необжитое. И толпа, торопящаяся к началу смены, нисколько не радует сердце Тани — она смотрит на город и на людей глазами новичка, не сразу и не легко вживающегося в чужую жизнь.

Операторы Р. Василевский и П. Тодоровский, как и полагается художникам, смотрят на окружающее глазами героини — в первых кадрах картины они отлично передают ощущение незнакомого, необжитого города.

Еще существеннее то, что этот маленький жизненный эпизод прожит тремя героями фильма по-разному. Так, например, шофер самосвала Юра Юрченко настроен очень бодро. Он узнает в толпе знакомые лица и с усмешкой сообщает Тане, что парни, обступившие ларек,— это и есть ее будущие ученики.

— Здорово, школьники! — кричит он парням. — Уроки учите?

— Повторяем! — весело отвечают ребята, подняв пивные кружки.

Не такими представляла себе Таня будущих своих учеников. А тут еще в кабину нахально подсаживается верзила с грубоватым лицом, и Таня, зажатая с двух сторон, в ужасе. Разговор, который завел этот спутник, кажется ей наглым. Действительно, парень приглашает ее провести сегодняшний вечер в шумной компании. Саша Савченко как раз сегодня выполнил годовой план намного раньше срока и приглашает незнакомую девушку в милую его сердцу компанию без всяких задних мыслей. Тане, однако, его обращение, его тон, его предложение кажутся отвратительно вульгарными. Дело в том, что все трое — Юра, Таня, Саша — по-разному чувствуют, по-разному видят друг друга.



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

Мы говорим здесь о простейших, азбучных истинах, о том, как зарождается жизнь в художественном образе. Но азбука искусства нелегка. С таких вот наблюдений над душевным состоянием человека и начинается путь к тому, что называется внутренней жизнью образа. Фильм только начался, а нам уже интересны взаимоотношения трех персонажей. Они представляются живыми людьми, попавшими в кадр не из павильонных декораций, а из той самой толпы, которая заполнила привокзальную площадь и заводское шоссе.

В этом эпизоде вы немного узнали героев фильма. А вот другой, в котором вы начнете понимать и, может быть, любить их. Поздно вечером Таня пришла из школы в свою комнату, которую она снимает у буфетчицы. Мы уже успели узнать, что работа у Тани не ладится. Она очень усердно, даже любовно готовится к занятиям, хочет быть строгой, но справедливой с учениками, однако все получается не так, как она ожидала.

— В тот год,— рассказывает Таня ученикам,— когда армия Суворова штурмовала Альпы, когда в своем холодном дворце доживал последние дни трусливый и жестокий император Павел, в Москве, в доме родовитых, но обедневших дворян Пушкиных родился...

Таня, конечно, долго готовилась к уроку, она говорит о том, что живо представляет себе, что вызывает в ней волнение, но, как



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

ни странно, ученики слушают ее очень плохо. Странные вообще ученики и ученицы: одна беременна, другой веселит класс пошлыми шуточками, третий является в класс пьяный. Итак, Таня приходит домой, надеясь успокоиться в одиночестве. Но ее поджидает здесь влюбленный Саша Савченко — он знает, что учительница обязана заниматься с отстающими и не имеет права выгнать его. Таня, попросив извинения у Савченко, включает радио. Столица передает второй концерт Рахманинова. Таня слушает музыку, отвернувшись от Саши, — ей не хочется, чтобы Савченко или кто-нибудь другой видел ее лицо в эту минуту. А вот Саше Савченко музыка Рахманинова не говорит ровным счетом ничего, но теперь он понимает, как бестактно его вторжение в жизнь молодой женщины, понимает и то, что Таня живет своими думами в незнакомом ему мире, и незаметно уходит из комнаты. Концерт Рахманинова услышала еще одна героиня фильма — влюбленная в Савченко дочь буфетчицы Зина. Она только вздрогнула от мощного аккорда — такова ее реакция на симфоническую музыку. Снова — маленький эпизод, мельчайшие штрихи для характеристики героев, но какой явственной становится здесь их внутренняя жизнь!

И эта минута жизни прожита разными людьми по-разному. Чья это заслуга — сценариста, режиссуры, актеров? Сценарист сводит трех персонажей в простейшей, но внутренне значительной ситуации; режиссура находит простую и выразительную мизансцену, в которой Таня прикрывает собой репродуктор от непонимающих — она в этом уверена — глаз Савченко; актеры Н. Рыбников (Саша), Н. Иванова (Таня), В. Пугачева (Зина) вкладывают в одну минуту существования своих героев столько эмоций, сколько эта минута может вместить — не больше и не меньше. (К сожалению, режиссеры не удержались от «нажима» в кадрах, где снято лицо Тани, —режиссеры не предостерегли здесь актрису от слишком обнаженной «игры чувств». Упоминаем такую деталь потому, что в этом лирическом фильме всякая фальшивая нотка звучит очень заметно.)

Этот маленький эпизод выполняет еще одно назначение. Когда диктор говорит: «По заявкам полярного летчика Чумакова, бригадира тракторной бригады Арепиной, учительницы школы Левченко и других многочисленных радиослушателей передаем второй концерт Рахманинова для фортепиано с оркестром», — привычная деталь нашей жизни — «концерт по заявкам» — освещается новым светом. Мы знаем, какое душевное состояние побудило Татьяну Левченко написать заявку в Радиокомитет. Столица помогает Тане Левченко в трудный час музыкой Рахманинова. И как точно выбрана авторами именно эта музыка! С первых кадров звучала гитара. Песенка Б. Мокроусова использована режиссурой для характеристики образа Саши Савченко. Здесь гитара уступает место могучей, полной высокой поэзии симфонической музыке. Это не просто дежурный музыкальный номер, который используется иными режиссерами для того, чтобы возместить отсутствующую в фильме эмоциональность. Здесь музыка служит средством характеристики героини и движет действие — в ней вырастает образ гордой человеческой воли.

Люди все лучше узнают друг друга — это и есть сквозное действие фильма. И Саша Савченко и Татьяна Левченко обманывались, обоим люди казались слишком простыми и оба заново учатся видеть красоту в человеке.

Часто говорят: наши фильмы будут трогать сердца тогда, когда они станут человечными, а для того чтобы они стали человечными, надо рассказывать в них о любви, о ревности. Это верно. Но тема любви делает произведение искусства значительным тогда, когда в ней отражается время, его атмосфера, его драматизм. В очень простой истории любви Саши Савченко и Татьяны Левченко какими-то существенными чертами отразились наши дни...

Таня знает и верит, что советские люди духовно красивы — эта истина в абстракт-

ном виде усвоена ею еще на школьной скамье, на уроках литературы, которую она так любит.

Теперь остались позади школьные годы, настал день первой настоящей встречи с жизнью, и все выглядит не так, как она ожидала. Завод выстроен великолепный, а работают на нем люди, в которых Таня пока что не видит соответствия ее юношеским идеалам. Построен Дворец культуры с торжественной колоннадой, но в праздничном зале Дворца молодой рабочий устраивает пошлейший пьяный скандал. Где же те люди, о которых Таня читала в стихах и романах? Их что-то не видно, потому-то Таня и тоскует.

Но вот один из таниных учеников — Федор Бондарь — просит послушать стихи собственного сочинения, довольно неловкие, о молодом рабочем, который в годы войны остался без отца, в шестнадцать лет встал к мартену, помог матери вынянчить и выходить младших братьев и сестер, а теперь по вечерам садится за парту, «чтоб сверстников своих догнать». У другого опустились бы руки от всех бед и забот, а он шагает вперед, спотыкается, оступается, но шагает. «Есть судьбы легче и спокойней, но нет прекраснее твоей», — так заканчиваются стихи Федора Бондаря. И Таня с изумлением узнает, что герой этих неумело написанных, но искренних стихов не вымышленное лицо, а тот самый Савченко, приводящий ее в отчаяние то вульгарной развязностью, то неуместной влюбленностью.

Снова выбранная драматургом и режиссерами деталь играет многими своими гранями — стихи Феди характеризуют и Сашу Савченко и самого автора; они необходимы, чтобы Таня другими глазами посмотрела на Савченко; наконец, они необходимы как очень характерная примета времени и человеческой среды.

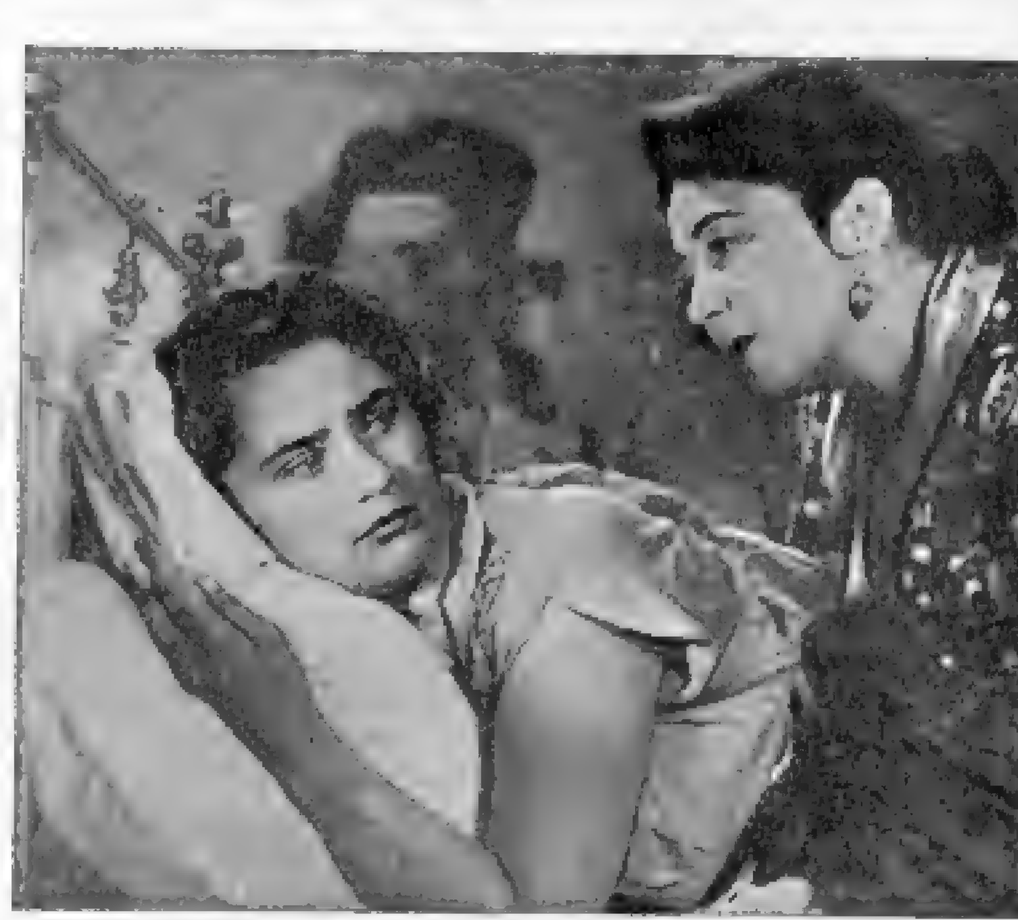
Заметим в связи с этим, что авторы фильма, будучи прирожденными кинематографистами,— а это видно в том, как ритмично их повествование, как непрерывно ведут они из кадра в кадр действенную линию,— вовсе не боятся широко использовать литературное слово в качестве самостоятельного выразительного средства. Один из лучших эпизодов фильма начинается негромким чтением «за кадром» неторопливых, даже медлительных строк: «И вот, сдув последние листья с оголенных деревьев, сковав льдом озера и реки, пришла пушистая снежная зима... Тончайшими узорами разрисовал искусник-мороз окна домов... Дома надели белые шапки, деревья — белые шубы. Все бело кругом... все бело кругом...». Этот текст, воспринимаемый нами вначале как дикторский, в итальяно-французской манере рассказа «от автора», неожиданно «входит в кадр». Таня диктует ученикам большой прозаический отрывок о зиме. И это нисколько не мешает общей живости темпа фильма.

Мягкий, плавный ритм этого «пейзажного» эпизода хорошо контрастирует со следующей сценой резкой ссоры между Таней и



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»



Сашей. Рассказчики сознательно то замедляют, то обостряют повествование.

Итак, умная, душевно тонкая Таня убеждается, что очень плохо понимает самых близких ей людей. А Савченко приходится узнать, что любовь, оказывается, бывает мучительной — совсем не такой, какую он знал раньше.

Давно зародился и многие годы существует штамп «молодежного фильма», «молодежной пьесы». Иногда простодушно, а иногда и с хитрым умыслом авторы таких произведений рисуют молодость как время вальсов, прогулок над рекой и милых недоразумений влюбленных. Но ведь молодость не только самое прекрасное, но и самое трудное время в жизни человека. Трудное, иногда и мучительное, потому что надо выбирать путь — таково бремя молодости.

Надо постоять за каждое свое убеждение, выдержать первые столкновения принципов с реальностью. Авторы фильма «Весна на Заречной улице» не нашли бы ни одной художественнной детали, ни одной естественной интонации, если бы не понимали этого. Они правдивы в исходной позиции, потому и поиски деталей, художественной формы, выразительных средств оказались успешными.

«Говорите, как в жизни»,—требует иногда режиссер от актера и удивляется, почему же естественная интонация актера не производит на зрителя ни малейшего впечатления. Но естественность впечатляет тогда, когда за ней многое кроется. Есть в игре Н. Рыбникова в роли Савченко не только естественность, но и то, что встречается намного реже, — способность довести чувства до высокого накала, не изменяя естественности.

«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»



В пионерском возрасте мы разучивали такую песенку:

Нет беды и нет печали,
Раз-два, гоп!
Мы как горе повстречали
Прямо в лоб, хлоп!

Может быть, и Саша Савченко распевал эту песенку, написанную кем-то для воспитания подрастающих поколений. Но он убедился, что дело обстоит не так — есть, оказывается, и беда и печаль. В этом убедила его если не первая, так вторая любовь.

Вот он является в класс не на урок, а для объяснения с Таней. В его глазах — не застенчивость, не восторг, а настоящее страдание. Он измучен любовью. Он ни одной секунды не кокетничает ни с Таней, ни со зрителями — нет в его облике ничего от штампов молодцеватого влюбленного. Режиссеры ставят перед актером немало искушений. Вот, например, Савченко придерживает рукой дверь, чтобы ученики не вошли в класс и не помешали ему сказать Тане о своей любви и преданности. В коридоре собралась толпа, кто-то ломится в дверь — какой соблазн сыграть ухаря-молодца! Но Н. Рыбников скромен, он весь — в диалоге с Таней и ничего другого не замечает. (Другое дело, когда режиссеры принуждают его выполнить стандартный трюк — бросить пошляка Юру в воду с берега. Тут уж актер бессилен, и фальшь врывается в фильм.)

В сюжете фильма нет круто завязанных узлов, и кульминацией является момент, характеризующий перелом в духовной жизни героини. В нем и раскрывается замысел авторов. Савченко бросил занятия, и Таня решает разыскать его в мартеновском цехе, чтобы вернуть в школу. Молодая учительница, прожившая несколько месяцев рядом с заводом, но ни разу не видавшая его как следует, шагает по железнодорожным путям громадного металлургического комбината. Теперь операторы снова снимают индустриальный пейзаж с «точки зрения» Тани, они смотрят на него глазами новичка, но уже не грусть, как в первых кадрах фильма, а поэтическое восхищение вызывают эти стройные громады, могучие станины, которыми управляют ученики вечерней школы рабочей молодежи. Индустриальный пейзаж «очеловечен»: Таня видит своих учеников в кабине локомотива, у мартена, слышит их голоса под сводами гигантского цеха — и завод и люди предстают перед ней в новом свете.



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

Теперь и собственный труд она увидела и поняла по-новому, ощутив себя участницей жизни и труда громадного рабочего коллектива. Много раз режиссеры и операторы снимали заводские панорамы, искали эстетику индустрии в хитроумных неожиданных ракурсах. На этот раз завод снят просто, но поэтично — мы смотрим на него как бы впервые глазами человека, перед которым только что раскрылась его красота. И Сашу Савченко Таня видит по-новому. Операторы сняли Савченко у мартена не так, как снимали его прежде, — теперь он выглядит красавцем, и Таня любуется им.

Быть может, драматург должен был найти здесь более активные действия персонажей, чтобы раскрыть свой замысел более ясно, чтобы душевное состояние Тани и Саши проявилось более наглядно, но и в таком лирико-повествовательном эпизоде, почти лишенном внешнего действия, образы героев приобретают внутреннюю значительность.

Герой и героиня узнают жизнь и начинают любить ее более сильно, надежно, повзрослому — вот о чем, в сущности, рассказывает этот лирический фильм.

Н. Иванова — исполнительница главной роли — совсем молодая актриса. У нее почти нет артистического опыта. Правда, она сни-



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

малась в чудесной картине «Жила была девочка» в роли Настеньки, но это было так давно. Зритель вправе сказать, что Н. Иванова иногда слишком сдержанна в передаче чувств своей героини, слишком осторожна в разработке рисунка роли. Да, это так, ее Таня Левченко кажется порой скованной, холодной, но ведь это первая большая роль молодой актрисы, и хорошо уже то, что она сделала ясным для нас свое понимание образа.

Молодым героям фильма, как и его авторам, еще далеко до зрелости — мы узнали их в годы первых жизненных испытаний. Таню Левченко многому научил непредвиденный конфликт с учениками, Сашу Савченко учит понимать жизнь его мучительная любовь.

Многое авторы фильма оставили в подтексте, в намеках. Наверно, та вечеринка, невольной свидетельницей которой Таня стала в день приезда в поселок, показалась ей более отталкивающей. Наверно, более тяжело сложилась жизнь Тани после того, как буфетчица выгнала ее на улицу. Наверняка нашлись ханжи, от которых ей немало досталось, когда по поселку пошли пущенные шофером Юрой слухи о развратной учительнице, — авторы только намекают на эти обстоятельства. Словом, путь Тани, надо думать, был более трудным, чем это показано в фильме. Нам кажется, авторы поскромничали в разработке конфликта, и это особенно заметно сказалось на характеристике второстепенных действующих лиц, например инженера Крушенкова и молодой работницы Али, — их роли оказались бесцветными, и мы не можем винить в этом актеров.

...В ясный весенний день Саша Савченко подошел к окну школы и увидел в учительской Таню, она писала экзаменационные билеты. Саша отворил окно, ветер разбросал листки. На одном из них Саша прочитал: «Билет номер семнадцатый. Вопрос первый. В каких случаях употребляется многоточие?» Подумав, Саша отвечает: «Многоточие ставится в конце предложения или целого рассказа, когда он еще не совсем закончен и многое осталось впереди...».

Так кончается фильм. Авторы сделали финальным эпизод, в котором герой и героиня лишь по-новому посмотрели друг другу в глаза. Они хотели сосредоточить наше внимание не на внешних событиях, а на внутренней жизни героев. Таков их принцип.

•

О том, как учатся авторы фильма художественной правде, об их убеждениях, вкусах, стремлениях можно судить не только по самому фильму — многое проясняет сравнение фильма со сценарием. Из этого сравнения видно, что принимают, что отбрасывают авторы, что «идет в рост» в фильме, что вовсе отсекается.

Вот маленькая, но характерная деталь. В сценарии эпизод приезда Тани в поселок изображен так. «Разбрызгивая лужи, тяжелый самосвал въехал на длинную улицу поселка. Справа и слева стояли дома в строительных лесах.

— Наш главный проспект,— весело сказал шофер своей пассажирке.— Гостиница с рестораном,— кивнул на строящийся дом.— Кинотеатр на тысячу мест,— указал на другой, еще только начатый.— Центральный универмаг,— мотнул головой на бугры земли, наваленной вокруг котлована.— Все удобства!»

В фильме эпизод снят совсем по-другому. Шофер показывает не на взрытую землю, не на стропила, а на завод и город, отлично отстроенные. Поправка существенная и художественно верная: в те годы, когда ставился, скажем, «Комсомольск», уместнее бы-

ло снимать взрытую землю и стропила. Годы прошли, города отстроены. Как же живется в них людям? Стали ли конфликты в квартирах со всеми удобствами менее острыми, чем те, которые были в сырых землянках Комсомольска и Магнитостроя? Режиссура выбрала более точную «примету времени», предоставила Тане удобную, хорошую комнату, и поступила правильно: если бы Таня огорчалась из-за того, что приходится жить в землянке, характер героини стал бы более банальным, атмосфера времени была бы утрачена.

В сценарии заведующий гороно объясняет Тане, как важна и почетна работа в школе рабочей молодежи. Сцена в гороно отсечена и, конечно, на пользу фильма — не надо разжевывать экспозицию, пусть героиня сама оценивает вставшие перед ней жизненные задачи. Есть у Тани в сценарии и другие поводыри, например инженер Крушенков. Он читает Тане целую лекцию о заводе.

— Здесь, — говорит Крушенков, — рождается металл. Рельсы — и поезда бегут по всей стране, листы — и корабли уходят в море, и печатные машины, на которых напечатаны твои любимые книги...

Это и есть дидактика. Авторы фильма удержались от соблазна преподнести истину Тане и зрителю в лекционной форме. Они внимательно отыскивали в сценарии элементы поучения и истребляли их.

Отказались авторы и от некоторых хорошо написанных, выигрышных эпизодов. Есть в сценарии, например, эпизод «в учительской», предшествующий первому уроку Тани. Написан он с хорошим юмором — все педагоги настроены очень доброжелательно к Тане, но дают такие противоречивые советы относительно педагогики, что у нее голова кругом идет... Сцена выигрышная, но в фильм она не попала, потому что не развивает главную тему фильма. Снова преодолен соблазн.

Есть в сценарии и такой эпизод — Таня и Крушенков на лыжной прогулке рассуждают о Васнецове, Левитане, Чайковском, а Саша Савченко слушает их, не понимает, злится и грустит. Эпизод как будто помогает развить главную тему — и все-таки он отброшен. Тема взята в нем «в лоб», примитивно. То, что в фильме хорошо и глубоко, почти без слов сыграно актерами в сцене «концерта по заявкам», здесь обнаженно преподносится в тексте. Режиссеры предпочитают более тонкие средства выражения своей мысли.



«ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»

Многих наших сценаристов одолевает желание поскорее убрать все преграды с пути героев. Видимо, такое же доброе, но опасное для художественного произведения чувство руководило и Ф. Миронером, когда он писал в сценарии: «Вдруг из репродуктора ударили мощные аккорды... И то ли от музыки, то ли от того, что Таня стояла рядом, в душе у Саши что-то дрогнуло, повернулось. Они взглянули друг другу в глаза и впервые улыбнулись друг другу доверчиво и дружески». Так описан в сценарии тот вечер, когда Таня слушает «концерт по заявкам». Драматург торопится — музыка здесь соединяет героев. В фильме эта сцена трактована более тонко — Рахманинов не сближает Таню с Сашей, а отдаляет их друг от друга. В таких деталях сказывается стремление режиссеров, из которых один — автор сценария, уйти от легких решений сложных задач.

Еще более заметна эта же верная линия в том, что режиссеры вовсе отказались от внешне эффектной, как будто даже драматичной сцены ледохода. Таня проваливается в полынью, Саша спасает ее, несет на руках, Таня целует его в щеку... Как будто кинематографично! Тут и весенняя река, и реши-



тельный поступок героя, и хорошая реплика: «Собирался я одного человека каждый день до школы на руках носить — вот так!» Много здесь соблазнов и для актера, и для режиссера, и для оператора. И все-таки сцена ледохода устранена на пользу драматургии фильма. В конце концов, драматургия — не столько «что делает», сколько «чего хочет» герой. Если бы Саша Савченко спасал в фильме Таню Левченко, это на минуту заняло бы интерес зрителя, но к внутренней характеристике героини и героя не прибавилось бы ничего, если иметь в виду ту характеристику, которая связана с темой фильма. Когда драматург заставляет героя участвовать во множестве событий, он оказывает сомнительную услугу актеру — актер не успевает «сыграть» события. Когда он заставляет актера в каждом эпизоде сыграть новую черту характера героя, получается то, что актер называет хорошей ролью.

...Так, сравнивая сценарий с фильмом, мы убеждаемся в том, что молодая режиссура вполне сознательно отбирала те положения, детали, действия, которые обогащают духовную жизнь персонажей, и, не боясь лишить фильм фабульной занимательности, отказывалась от многих недорогих эффектов.

Но вот обнаруживается еще одно любопытное обстоятельство. Из фильма вовсе исчезла сюжетная линия, которую принято называть производственной. В сценарии мы находим такие сцены. Саша Савченко показан в момент успешной скоростной плавки стали. Этот большой эпизод занимает видное место в начале сценария. Затем драматург

пишет сцену, смысл которой таков: Саша хорошо работает, но не может объяснить товарищам, каким образом он ставит рекорды. Он не способен прочитать толковую лекцию в клубе. Затем Саша снова показан у печи — он работает «на глазок», и только вмешательство инженера Крушенкова предотвращает аварию. В следующем «заводском» эпизоде по самолюбию Саши нанесен чувствительный удар — вводится в действие новая печь, но ее доверяют не Савченко, а другому, развитому и образованному рабочему. Наконец, большая сцена посвящена тому, как рабочие, решив образумить Сашу и заставить его посещать школу, разыгрывают хитроумную инсценировку — один за другим друзья и помощники Савченко заявляют, что уходят из его бригады, так как им нечему у него научиться. Это делается «для острастки», чтобы Савченко одумался, а на самом-то деле никто и не думает покидать прославленного бригадира. Все эти эпизоды, вместе взятые, и составляют то, что можно назвать «производственной темой».

Зрители их не увидели. Мы не знаем, сам ли драматург, или редакторы отсекли эти эпизоды, но сделано это с пользой для фильма. В самом деле, эпизод успешной плавки носит чисто иллюстративный характер — содержание его укладывается в короткую реплику. О том, что Савченко не может прочитать лекцию, мы давно догадались по другим обстоятельствам действия. Остальные производственные эпизоды также представляют собой простую иллюстрацию положения, уже усвоенного зрителями.

Авторы фильма показали Савченко почти исключительно во взаимоотношениях с Таней. Ограничив свою задачу, они добились успеха. Но неужели только так можно достичь живости, цельности, лиричности в обрисовке человеческого характера? Вот об этом хочется спросить молодых художников.

Почти все участники коллектива, поставившего «Весну на Заречной улице»,— дебютанты в кинематографии. Правда, Феликс Миронер и Марлен Хуциев, ученики Игоря Савченко, закончили ВГИК семь лет назад. Семь лет ждали молодые режиссеры возможности осуществить первую самостоятельную работу! И все-таки они еще очень молоды. Как хорошо было бы, если бы эта группа сохранилась и продолжала работу сообща. Пусть какой-нибудь актер или актриса играет в «Весне на Заречной улице» второстепенную или третьестепенную роль,— наверно, в будущих фильмах ему или ей достанется главная роль. Как это интересно — вместе обдумывать будущие фильмы, вместе, из года в год, накапливать жизненный и художественный опыт, искать то, что называется общим языком в искусстве...

Но вот представим себе, что группа сохранилась как студийный дружный творческий коллектив. Какой же путь она изберет? Нам кажется, именно та «линия», которая не удалась в сценарии «Весны на Заречной улице» и почти начисто исчезла из картины, и должна явиться предметом творческих исканий в новом, будущем фильме талантливого коллектива. Его первый фильм кончается многоточием — рассказ не совсем закончен, многое осталось впереди... Конечно, речь идет не о второй серии фильма, а о второй ступени художественного мастерства. Молодые режиссеры и актеры научились воплощать в фильме «человеческое». Они теперь умеют говорить о действительной, невыдуманной жизни Саши Савченко языком искусства. Но не узок ли круг забот этого славного молодого человека?

То, что происходит сейчас в нашей молодой кинематографии, имеет очень много общего с процессами, происходящими и в литературе, и в живописи, и в музыке наших дней. Раскройте толстый журнал, и вы обязательно прочтете лирические стихи о «человеческом». Пойдите на художественную выставку, и вы увидите хоть несколько картин, на которых запечатлены простые человеческие чувства и отношения — они пришли в живопись вместе с лирической, бытовой, любовной темой. Точно так же и музыка и театр настраиваются на новый лад, они хотят жить тем, чем живет человек. В нескольких наших фильмах последнего времени прозвучали задушевные, мягкие интонации итальянского кинематографа. Что же, нет греха в том, что наши мастера — и опытные и молодые — внимательно присматриваются к лучшим произведениям передовых художников Италии. Ведь и итальянские кинематографисты многим обязаны шедеврам нашего искусства.

Но, как бы мы ни уважали творчество лучших художников Запада, мы знаем — есть человеческие черты, которые впервые открыты нашими драматургами, режиссерами, актерами, и никто еще не сумел воплотить их так правдиво и сильно, как это сде-

лала советская литература и искусство. В нашей стране сложился тип человека, для которого события в жизни народа важнее любого события в интимной жизни, — можно утверждать это без ханжества. В самой действительности и в искусстве нашего народа сложился тот характер, который олицетворен в Павле Корчагине, в литературном автопортрете Антона Макаренко, в Шахове, в профессоре Полежаеве, в члене правительства Соколовой, во многих других образах, явившихся действительно новым словом в искусстве. В них «человеческое» — не только интимное. Их забота о будущем страны, их ненависть ко всему враждебному ей — глубоко человечная черта, «нечто очень внутреннее, нервномозговое», как говорил Горький. Человека такого масштаба действий, такой страстности ни итальянское, ни какое-либо другое киноискусство показать еще не умеет.

Нам могут сказать: но ведь Саша Савченко и Таня Левченко — люди совсем молодые, зачем же сравнивать их с профессором Полежаевым или Чапаевым, у каждого возраста свой кругозор, свои заботы... В таком случае можем сравнить Савченко, скажем, с героями «Комсомольска». До чего же различны люди этих картин во всем том, что касается их гражданских чувств! Впрочем, зачем ходить за примерами далеко. Вспомним Марютку из недавно снятого «Сорок первого» — вот человек, для которого судьба страны — это действительно «нечто очень внутреннее».

Опять-таки нам могут возразить: у каждого поколения свои черты. Одно дело — молодежь, возмужавшая в окопах гражданской войны, в землянках Комсомольска и Магнитостроя, другое дело — юноши и девушки наших дней, они живут в другой повседневности, другими заботами.

Нет, и нынешнему поколению юношей и девушек приходится решать задачи, требующие такого же, как у Марютки, чувства личного долга перед страной. Именно теперь, в наши дни, от каждого советского человека зависит, что и как изменится к лучшему в жизни страны,— он не пешка.

...Тут мы вспоминаем один из эпизодов «Весны на Заречной улице».

Поздно ночью Саша Савченко сидит за чертежами, обдумывает техническое новшество. Сестренка заинтересовалась, чем так поздно занят Саша. «Хочу, чтобы наша фамилия звучала»,— говорит он, указывая на чертежи. Мало, совсем мало такого стимула для того, чтобы роль Савченко выросла в образ современника, отдающего сердце и талант народу! Здесь-то и сказывается то, что драматургию движут не столько поступки, сколько, как выражался Станиславский, «хотения» героя. Слишком маленькое «хотение» у Савченко, такая пружинка оказалась слабой, не смогла двинуть механизм «производственной темы»; видимо, чувствуя это, авторы фильма и свели ее к минимуму, чтобы фильм не потерял своего обаяния, не стал похожим на картину Андреева и Ивченко.

Но, может быть, такие прозаичные мотивы, как рационализация, вообще лежат вне сферы искусства? Так много было неудач у драматургов и режиссеров, делавших опыты инсценировки технических, агрономических, научных проблем, что, вероятно, многие из них навсегда отказались от подобных попыток... Однако мы вспоминаем один из классических образцов советского искусства — исполнение Дмитрием Орловым роли Степашки в «Поэме о топоре» Николая Погодина. Степашка, как и Саша Савченко, был сталеваром, но это обстоятельство драматург сделал решающим в пьесе. От того, сварит ли Степан нержавеющую сталь или не сумеет повторить однажды удавшуюся ему плавку, зависело очень многое не только в судьбах героев пьесы, но и в судьбе страны. Драматург накрепко связал «техническую проблему» с главной темой пьесы — борьбой строителей первой пятилетки за независимость, за будущее страны. И «техническая проблема» наполнилась огромным эмоциональным содержанием, вызвала в актере редкостный творческий подъем. Мучаясь над тиглем, проклиная свое невежество, Степан — Орлов переживал громадную драму — он был убежден, что именно от него зависит, сможет ли наша страна отразить интервенцию. Вот «хотение», создающее масштабный художественный образ!

Саша Савченко не прочь сделать техническое усовершенствование, которое будет полезно заводу и прославит его самого, — и только. Потому-то образ остался ограниченным.

Другая сторона того же явления — образ шофера Юрченко в превосходном исполнении В. Гуляева. Любовь режиссуры и актера к жизненной достоверности, бытовой харак-

терности сказалась здесь в полной мере. С первой минуты, как только вы увидели улыбающуюся физиономию этого парня «себе на уме», он становится насквозь понятным, вы ощущаете точность авторской и актерской наблюдательности в каждом словечке Юры, в каждом движении его самодовольной и ограниченной натуры. Собратья шофера Юры встречаются теперь чуть ли не в каждом фильме о молодежи — мы видели их в трех фильмах о целине, в «Сыне», в «Человек родился», в «Разных судьбах». Увы, сама жизнь подсказывает драматургам роли такого рода. Но какова позиция художника, с каким чувством он представляет нам подобного героя? Фильм Миронера и Хуциева лишь подшучивает, подтрунивает над Юрой, оставляя его в разряде пошлых, но занятных персонажей.

Нетрудно заметить — чем больше воинствующей, наступательной силы в главном герое художественного произведения, тем резче, злее, определеннее характеристика его противника. Рядом с воинствующим Полежаевым был бы немыслим добродушно-юмористический Воробьев. Зато с ограниченным Сашей Савченко легко уживается в одном фильме пошляк Юра — они не враждуют, они только ссорятся. Таков темперамент этого фильма.

Может быть, в следующей картине Миронер, Хуциев и их товарищи будут говорить со зрителем так же правдиво, но более резко и прямо? Может быть, в сердце их будущего героя загорится страсть современника, чувствующего и сознающего, что он в ответе за всю страну?

...Счастливую пору переживают сейчас наши молодые товарищи — пору первых успехов. У них уже нет наставников, они сами выбирают путь. Выбрать бы им самые трудные пути, самые крупные задачи! •

С. Розен

ФИЛЬМ ПОНРАВИЛСЯ...

(«Человек родился»)

Личная драма молодой женщины, драма любви к недостойному человеку — вот на что обращает внимание зрителя фильм «Человек родился», поставленный на «Мосфильме» режиссером В. Ордынским по сценарию Л. Аграновича.

Фильм этот не одинок по заявленной теме: одно за другим появляются произведения, авторы которых решили заглянуть в личный мир героя. Мы заглянули в душу персонажей «Полюшко-поля», познакомились с переживаниями героев в «Дороге правды» и в других фильмах и сценариях.

«Заглянули», «познакомились» — нет, не случайно мы говорим так. Тема личных переживаний поставлена в этих произведениях, но решена в большей или меньшей степени «под сурдинку», приглушенно. Не поэтому ли так разноречивы мнения, так горячи споры, что задеты волнующие вопросы, — но именно задеты, не больше...

Как драматична завязка картины «Человек родился»! Молодая женщина, почти девочка, родив ребенка, остается одна, совсем одна в огромном городе. Какие отличные возможности для драматурга создает эта простая, но сильная коллизия! Перед героиней встают подлинные жизненные трудности вместо набивших оскомину мнимых, надуманных «сложностей», с которыми боролись подчас киногерои...

Какие глубокие и многосторонние характеры могут вылепить драматург и режиссер, поставившие подлинные жизненные испытания перед персонажами!

Получились ли такие образы?

Фильм понравился...

Понравились и надолго запомнятся кадры в родильном доме, вводящие зрителя в атмосферу тяжелых переживаний героини... Превосходны жизненные детали в общежитии, в мебельном магазине. Очень много живых





«ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ»

черточек в игре И. Кузнецова (Вадим Иванович), Н. Серебренниковой (Елизавета Дмитриевна). Хороша сцена, в которой влюбленный в Надю Глеб красит детскую кроватку... А комсорг! Милый, славный парень, совсем не умеющий быть комсоргом, — как старается он вовлечь Надю в общественную жизнь парка («Запишись куда-нибудь...»), как оправдывается в своей беспомощности («Она несоюзная молодежь!»).

Но, конечно же, главный образ фильма — Надя. Удалось ли молодой артистке О. Бган создать глубокий, сложный, запоминающийся характер? Ведь перед нами драма жизни, она требует от актрисы и вдохновения и мастерства — пусть молодого.

...Преодолевая жгучий стыд, Надя делает вид, что возвращается домой из родильного дома; на самом деле нет у нее ни мужа, ни дома. Так выглядит один из первых эпизодов сценария.

Режиссер несколько по-другому решает эту сцену — в последний момент в родильный дом приезжает отец Надиного ребенка, их окончательная ссора происходит в такси — и вот уже Надя, как и в сценарии, одна на улице, с ребенком на руках.

Нет смысла вступать в спор между сценаристом и постановщиком — на наш взгляд, существенного различия между трактовкой эпизода в сценарии и в фильме нет. Важно другое: понять, как случилось, что Надя осталась одна. Мы знаем, что она брошена Виталием. Но как могло случиться, что Надя доверилась Виталию? И здесь хочется спросить драматурга, режиссера и актрису: коль скоро фильм должен рассказать о становлении характера Нади, о ее рождении как человека («Человек родился» — ведь о самой Наде речь!), не следовало ли бы более тщательно оттенить не только ее беду, но и ее вину в том, что ребенок оказался без отца, а она — без мужа?

Что, в сущности, произошло в жизни Нади — только ли обманута она Виталием, или наравне с ним ответственна за свою драму, за драму ребенка?

Четкости в ответе на этот вопрос нет ни в сценарии, ни в режиссерской трактовке, ни в игре актрисы. Мало узнав о взаимоотношениях Нади и Виталия, не успев определить своего отношения к героине, зрители сразу же должны пожалеть Надю — ведь она одинока, с ребенком на руках...

Как же играет молодая актриса, исполняющая роль Нади? Она играет обиженную женщину, замкнувшуюся, боящуюся каких бы то ни было новых отношений с людьми — любыми людьми. Но ведь Надя должна была бы переживать и свою собственную

ошибку! Этот второй план значительно обогатил бы образ, углубил бы тему картины. Однако роль написана и сыграна в одной плоскости. Поэтому мы вправе сказать, что возможности сюжета не использованы драматургом до конца и игра актрисы отличается монотонностью.

И тут хочется поспорить по второму и, на наш взгляд, не менее важному вопросу.

Немало трудностей должна была пережить Надя в жизни. А на экране?

Плохо человеку без квартиры. Но эта трудность немедленно подменяется другой— квартира найдена сразу, зато хозяйка попалась с «норовом»: ворчит, грозится, что не будет следить за ребенком. Но, в сущности, она прекрасный человек: и за ребенком следит и только раз напоминает о квартирной плате...

Неважно складываются дела у Нади на службе — водитель автобуса, на котором она работает кондуктором, плохой, грубый парень, пристает к ней. Надя достойно отвечает нахалу, и... все на этом кончается, если не считать того, что некоторое время ей было неприятно работать и денег она зарабатывала чуть меньше, чем могла бы.

Это ли большие жизненные испытания?

Но вот самое главное: где человеческое тепло, дружеское участие — все то, без чего человеку так трудно и что нужно завоевать, заслужить?

Здесь Наде на редкость везет: не успела она выйти из родильного дома, как на ее пути — сразу же, на троллейбусной остановке — встречается Глеб, обаятельный, добрый парень, влюбившийся с первого взгляда и «преследующий» героиню своими заботами в течение всего фильма, вплоть до того момента, когда она начинает понимать, какой замечательный человек любит ее.

Не станем употреблять слово «банальность», хотя, конечно же, зритель сразу догадывается, чем кончатся отношения Нади и Глеба. Но разве такая активная помощь драматурга героине не обедняет его же авторский замысел?

Так заявленный острый конфликт сразу же снимается. Мало Глеба, есть еще и его товарищи по институту, и все они пытаются согреть Надину душу, а она этому сопротивляется, потому что очень быстро очерствела душой. И черствость эту актриса несет через весь фильм, педалируя где только возможно. От этой доминирующей краски образ опять-таки получается одноплановым. Так заложенная в основе сценария совершенно верная мысль о том, что в нашем обществе человек всегда найдет поддержку, становится уже не мыслью, а назойливым тезисом.

Художественный руководитель режиссерской мастерской «Мосфильма» М. Ромм рас-

«ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ»





сказывал, что сценарий «Человек родился» переделывался двенадцать раз. В последнем варианте общественные организации, официальные лица только то и делали, что танцевали вокруг обиженной героини, которая отталкивала всех и вся и никак не соглашалась снизойти к желающим помочь ей в тяжелом положении. М. Ромм ставит в заслугу режиссеру, что он сумел это преодолеть.

Однако, на наш взгляд, в фильме оказались живучими те недочеты, которые режиссер должен был преодолеть, но до конца не преодолел.

У авторов картины путь был трудный, а вот путь своей героини они облегчили.

И все же фильм понравился... Волнующая тема, живые персонажи «второго плана», сочно показанная будничная жизнь — все это привлекает в картине.

Насколько же она была бы весомее и значительнее, не будь в ней недочетов, тем более обидных, что молодой режиссер и актеры, вслед за сценаристом, пошли не по проторенной дороге, а по полузаросшим тропам, пытаясь понять и показать глубины самого дорогого и трудного в искусстве — души человека.

С. Ростоцкий

ДОЛГ ПОКОЛЕНИЯ



«Не наши,
которые
времени в зад
уперли лбов медь!
Быть коммунистом—
значит дерзать,
думать,
хотеть,
сметь!»

В. Маяковский.

Когда в залах кинотеатров гаснет свет и начинаются вступительные надписи фильмов, зрители все чаще и чаще читают фамилии режиссеров, с которыми они не были знакомы: Егоров, Самсонов, Швейцер, Бунеев, Венгеров, Басов, Алов и Наумов, Сегель и Кулиджанов, Миронер и Хуциев... На языке официальном это означает, что все больше молодежи выдвигается на самостоятельную работу; на языке простом — что многие фильмы сделаны молодыми режиссерами, выпускниками режиссерского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

Для зрителя первая встреча с молодым режиссером должна быть открытием нового человека, который может стать другом, помощником, советчиком или хотя бы просто хорошим парнем, с которым весело и интересно, который рассказал тебе то, чего ты не знал, или рассказал известное тебе, но так, как никто до него рассказать не мог. Если это так, то знакомство обещает быть длительным, радостным и приятным. Всегда ли это так? К сожалению, не всегда.

Для каждого из тех, кто когда-то учился во ВГИКе, кто причастен к интереснейшей области человеческой деятельности, называемой кинорежиссурой, появление новой фамилии на экране — это почти всегда встреча с товарищем, с которым ты когда-то вместе сидел в аудиториях института, бро-

дил по гиковским коридорам, бегал на чужие просмотры, заседал на комсомольских собраниях, страстно спорил о нашем будущем.

Я помню парня в потертом кожаном пальто, студента МАИ, пришедшего в институт в качестве комсорга ЦК ВЛКСМ, — Юру Егорова; я помню остроумного, ироничного Самсона Самсонова с глазами, спрятанными за толстыми стеклами очков; я помню худенького, хрупкого Марлена Хуциева и мрачного, молчаливого Феликса Миронера; помню солидного и рассудительного Сашу Алова и юного и горячего Володю Наумова; помню властителя наших детских дум Роберта Гранта из картины «Дети капитана Гранта» — Яшу Сегеля, пришедшего в институт с фронта с двумя орденами и несколькими медалями. И, очевидно, потому, что каждый из них чем-то дорог тебе — хотя бы тем, что ты вместе с ним провел трудные и хорошие годы в институте, тем, что видел учебные работы каждого, то есть прикасался к самому началу их творческих биографий, — каждый раз ждешь чего-то большого, хорошего, честного. Ждешь... И, к сожалению, не всегда находишь.

Почему же это так? Почему эта первая встреча не всегда приводит к первой любви, любви самой прочной и самой чистой.

Вот в этом мы и попробуем разобраться.

На мой взгляд, пришла пора начать разговор о приходе в кино нового поколения. И начать этот разговор нужно не потому, что оно пришло, а для того, чтобы оно пришло.

Что же это за поколение?

Это поколение, родившееся и выросшее при советской власти, учившееся в советских школах, бывшее пионерами и комсомольцами...

Поколение, росшее с мыслью о том, что его право жить в обществе, основанном на совершенно новых взаимоотношениях между людьми, завоевано отцами в битвах революции, гражданской войны, первых пятилеток.

Поколение, воспитывавшееся на романтике перелетов через Северный полюс, трудовом героизме строителей Днепрогэса и Магнитки, на интернациональных чувствах, вызванных войной в Испании, на книгах Шолохова, Фадеева, Островского, на стихах Маяковского, на фильмах «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Член правительства», созданных людьми, ставшими нашими очными и заочными учителями в искусстве.

Поколение, ощутившее в годы Великой Отечественной войны ответственность за судьбу Родины.

Поколение, пришедшее во ВГИК после войны или во время войны и только сейчас заявляющее о себе первыми фильмами.

Почему же при всей общности наших биографий и судеб нельзя все же считать, что в киноискусство уже пришло новое поколение? Потому что до сих пор мы все коллективно не стали выразителями дум, чаяний, надежд наших сверстников, работающих на заводах и в колхозах, в Москве и Норильске, на Кубани и в Сибири, любящих и ненавидящих, страдающих и счастливых, проживших такие же жизни, какие прожили мы.

Первая картина... Как много говорит всегда первое произведение молодого художника! Ведь в него он вкладывает или хочет вложить весь свой нерастраченный пыл, все накопленное за прожитые годы. А можем ли мы сказать, что первые картины наших молодых режиссеров дают нам полное представление о них как о художниках? Нет.

До последнего времени путь каждого молодого режиссера к первой постановке был долог и тернист. Средний год рождения наших дебютантов — 1920—1925 годы, с отклонениями в обе стороны. Значит, большинству из нас уже за тридцать, и многие успели поседеть и полысеть. Теперь можно с сожалением сказать, что каждый из тех, кто сейчас выпустил свои первые картины, мог бы выпустить их значительно раньше.

Резкое сокращение количества постановок привело к тому, что возникла неправильная система воспитания молодого художника. В течение долгого времени стремление молодых режиссеров самостоятельно работать по окончании института над картинами рассматривалось как зазнайство и нездоровая самоуверенность. Был разработан особый эволюционный способ подготовки молодых постановщиков через ассистентуру, через видовой фильм, через короткометражку к недосягаемой и великолепной деятельности режиссера-постановщика полнометражного художественного фильма. В течение нескольких лет все с энтузиазмом говорили и писали об огромной творческой победе режиссера Рыбакова, создавшего видовой фильм «Телецкое озеро», и никто не погасил этого энтузиазма простой мыслью о том, что было бы весьма странно восхищаться работой инженера, учившегося, чтобы строить линейные корабли, и сумевшего вследствие этого сделать игрушечную лодку из дерева, да еще сделать так, что она не потонула.

Странно ли, что в молодежи все это развивало всеядность и стремление любыми средствами, даже жертвуя своей художнической мечтой, пробиться к экрану.

Несколько примеров.

Много писалось и говорилось о картине С. Самсонова «Попрыгунья», всем известен ее успех, и все, что я скажу ниже, никак не может умалить ее достоинств.

Когда все стали дружно хвалить картину, когда Самсонов стал сидеть в президиумах, а в заграничных журналах были напечатаны его портреты, все так же дружно забыли (не знаю, помнит ли об этом Самсонов), что «роман» Самсонова с «Попрыгуньей», длинный и мучительный, начался при определенных обстоятельствах. Спросите любого товарища Самсонова, спросите его учителя С. А. Герасимова, был ли Самсонов готов к самостоятельной работе, заканчивая обучение в 1948 году, и они ответят утвердительно. Но никакой перспективы самостоятельной работы перед Самсоновым, так же как и перед многими другими, не было. И вот он стал воздвигать здание самостоятельной постановки, в котором каждый кирпич был положен им самим. Он заложил прочный фундамент, написав пьесу «Попрыгунья» по одноименному рассказу Чехова, он выстроил первый этаж, поставив спектакль в Театре-студии киноактера, и только затем сумел закончить все здание на студии «Мосфильм». И все было бы прекрасно, если бы Самсонову не понадобилось на то, чтобы пробиться к экрану с рассказом Чехова, пять лет жизни. И, несмотря на резонанс, вызванный этой картиной, мы не можем сказать, что Самсонов выявил себя в ней как представитель поколения. Я думаю, что «Попрыгунья» не была для Самсонова тем, что он выносил в глубине своей души как главную мечту. Скорее это было средство добиться самостоятельной постановки. Хорошо, что он добился успеха не только для себя, но и для нашей кинематографии, но все же, по-моему, убытки при этом мы все понесли большие, а следующая его работа — «За витриной универмага» — только увеличила их.

Первая картина Якова Базеляна «Пути и судьбы» представляет, на мой взгляд, разительный пример того, к чему приводит режиссера работа по принципу «что бы ни снимать, лишь бы снимать». Даже сам Базелян не убедит меня в том, что он верит хотя бы в одного своего героя, а тем более почитает кого-нибудь из них за свой идеал, художественный или жизненный.

Я воспринимаю всю его деятельность по созданию этого фильма только как использование возможности самостоятельной работы без малейшей требовательности по отношению к результату.

Я хочу этими примерами подтвердить только одно: до последнего времени молодые художники иногда делали совсем не то, в чем они могли бы стать выразителями своих мыслей и чаяний.

Теперь обстановка изменилась. Да, сейчас путь молодого режиссера к экрану значительно упростился, но не надо преувеличивать, не надо говорить, что кто-то денно и нощно печется о каждом молодом режиссере. Директивы XX съезда КПСС об увеличении производства фильмов открыли дорогу молодежи. И сегодня на руководителях студий лежит обязанность помочь, а в случае нужды и заставить молодого режиссера не уходить в классические дали и исторические дебри, не допускать беспринципности и халтуры, делать картины с полной отдачей своего ума и сердца, бьющегося вместе с пульсом эпохи.

До сих пор в статьях и разговорах о работах молодых не исчез еще тон удивления, умиления и восторга по поводу того, что человек, окончивший ВГИК, сделал картину вполне профессионально. До сих пор еще идут разговоры о риске, которому кто-то подвергает себя, предоставляя молодежи самостоятельную работу, хотя срывы молодых наблюдаются не чаще, чем промахи опытных. Думаю, что сейчас гораздо больший риск — не верить в молодежь.

Существует множество подставок, костылей, способов держания за руку, абы тридцатилетнее дитя, названное режиссером-постановщиком, не оступилось, абы не сделало бяки. Творческие мастерские в том виде, в каком они существуют сейчас, служат больше как поручитель того, что картина выйдет на экран, нежели как умный помощник и друг на пути раскрытия индивидуальности. Коллективные усилия по «дотягиванию» картины до экрана калечат психологию молодого художника, принимающего впоследствии чужие усилия и чужие способности за свои. Мастерские должны быть объединением одинаково мыслящих в искусстве людей, равных друг перед другом независимо от ранга, возраста, положения. Если мастера, стоящие во главе мастерских, будут назначаемыми руководителями, то ничего, кроме следования идеям этих мастеров (которые сами по себе могут быть новаторскими), ждать не приходится. И тут не худо бы снова вспомнить Белинского, который сказал: «Ученик никогда не превзойдет своего учителя, если видит в нем образец, а не соперника».

Мне, например, кажется, что уже давно руководители режиссера В. Басова должны сказать ему: «Остановись! Куда ты идешь?» Басов вошел в кинематограф с картиной «Школа мужества», начатой им в содружестве с безвременно погибшим В. Корчагиным,— с картиной, в которой ему удалось отразить представление нашего поколения о гражданской войне. В этом ему помог Гайдар, который вместе со своими героями сам был героем нашего поколения. Все удивились: смотрите, человек вышел из института и сразу сделал картину! Какое чудо! Постановку картины оценили как чудо и этим нанесли вред ее автору, не обладавшему достаточным мужеством. И вот Басов при поддержке руководства начинает делать одну картину за другой. И все не про то, что он сам пережил, что перечувствовал, о чем может

иметь свое суждение. Что же получается? Картины Басова — профессиональные, добротные (есть у нас такой термин, на мой взгляд, чрезвычайно обидный), но холодные, несмотря на добротность. И это закономерно, так как в его картинах есть и умение работать с актером, и умение построить мизансцену, и умение монтировать, нет только одного — нет души Басова. Я хочу, чтобы Басов взволновался сегодняшним днем, сегодняшними бедами, радовался сегодняшнему счастью.

Значит ли это, что я против картин, в которых действие происходит не в наши дни? Нет. У нас часто забывают, что современность — категория идейная, и подменяют это понятие временем действия. Я совершенно не хочу быть в числе людей, это делающих. Удалось же режиссерам Алову и Наумову сделать картину «Тревожная молодость» так, что их нельзя упрекнуть в уходе в историю: картина о людях другого поколения сделана умом и сердцем людей нашего поколения, сделана страстно, ярко и темпераментно. И поэтому она глубоко современна.

Очень серьезный упрек в том, что наши молодые режиссеры не могут стать выразителями дум поколения, следует обратить к нашим молодым сценаристам. Те картины, в которых молодые режиссеры смогли в последнее время наиболее глубоко рассказать о жизни, сделаны либо по хорошим новаторским литературным произведениям, например «Чужая родня» (В. Тендрякова и М. Швейцера), либо по написанным режиссерами в соавторстве или самостоятельно сценариям: «Это начиналось так» Я. Сегеля, Л. Кулиджанова и С. Гарбузова и «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева. Об отставании сценарного дела исписаны целые тома, но и сегодня сценарий, о котором можно было бы сказать: вот то, о чем я мечтал, чему я хотел бы отдать все свои режиссерские способности, чтобы сделать его с помощью экрана достоянием всех, — является редкостью.

Долг, лежащий на сценаристах нашего поколения, чрезвычайно велик. Мы согласны делить этот долг с ними, если это может помочь делу. Как тут не позавидовать Швейцеру, который уже снимает вторую картину по сценарию Тендрякова, а мысли его заняты третьей работой — рассказом Тендрякова «Ухабы», на мой взгляд, великолепнейшим рассказом и настоящим сценарием, воплощения которого на экране я буду ждать с хорошей завистью и обыкновенным зрительским нетерпением. Побольше бы такой дружбы и таких писательских открытий!

...А теперь вдумаемся в некоторые цифры. Рыбаков за тринадцать лет сделал одну картину в содружестве с другими режиссерами и одну самостоятельно, Швейцер за это же время сделал две картины в содружестве и одну самостоятельно. Автор этих строк за пять лет — одну. Представьте себе, какие огромные резервы таятся в неиспользованных силах молодежи! Сколько еще у нас на студиях людей, вовсе не проявивших себя в самостоятельном творчестве! Я хочу видеть на экране картину Тани Лиозновой, талантливость которой никем никогда не подвергалась сомнению, но которая в течение вот уже восьми лет после окончания института добивается самостоятельной постановки. Я хочу видеть картину Глеба Комаровского, пришедшего в институт после восьмилетней службы в армии, хорошо зарекомендовавшего себя в институте. Я хочу видеть картины Э. Бочарова, А. Бобровского, Г. Аронова и многих других, имеющих в кармане диплом с квалификацией кинорежиссера и до сих пор еще не поставивших ни одной картины.

Живут и трудятся молодые режиссеры чрезвычайно разобщенно. За последние годы мы ни разу не собирались в своей среде, чтобы откровенно поговорить о наших работах.

Плохо помогает молодой режиссуре наша печать, отделываясь дежурными рецензиями о фильмах. Не могу, например, понять хладнокровия и академичности тона в отзывах о картинах «Это начиналось так» и «Весна на Заречной улице».

Я сознательно оставил разговор об этих картинах на конец. На мой взгляд, это долгожданные ласточки... Наконец-то на нас глянули глаза, приоткрылись стремления и мечты нашей молодежи!

За этими двумя картинами мы ощущаем художников-современников, любящих жизнь, своих героев.

Новое поколение в искусстве должно принести с собой новое содержание. Вот это новое содержание мы и ощущаем в этих двух картинах, и его принесли с собой молодые режиссеры. Они принесли страстное стремление к прекрасному, к красоте в отношениях между людьми, сумев рассмотреть ее в окружающей нас жизни. Они принесли с собой ненависть ко всему, мешающему людям на пути к счастью. А в этом, на мой взгляд, и заключается наше социалистическое революционное миропонимание.

С легкой руки Главкинопроката, а вернее Министерства финансов, мы очень много говорили о растрате денег и очень мало — о растрате идей. Если мое поколение росло на героике революции и гражданской войны, разве дали мы современной молодежи, только сейчас решающей «делать жизнь с кого», что-нибудь подобное в искусстве? Только теперь наше искусство снова начинает подходить к тому, чтобы вызвать в нашем молодом человеке стремление к подвигу, стремление к неизведанному, а как помогло бы это партии во время освоения целины и освоения богатств Сибири, если бы мы раньше подумали об этом! В течение долгого вре-

мени жизнь нашего молодого человека представлялась многим при содействии нашего искусства как путь в рай по дороге, усыпанной розами. Случайно ли, что некоторые при таком воспитании не были подготовлены к суровым испытаниям, к выполнению огромных задач, поставленных перед молодежью партией. Ведь даже и сейчас величайший подвиг —овладение Антарктидой— выглядит на страницах некоторых органов печати как увеселительная прогулка. Только журнал «Огонек» отважился поместить маленькую фотографию: полынья, обнесенная черным тросом на белом льду, и подпись: «Место гибели тракториста Ивана Хмары». Я никогда не забуду эту фотографию, она рассказала мне больше, чем тысячи словесных заверений о выполнении долга. Разве может такая фотография оттолкнуть молодежь от стремления к героическому? Нет, нет и нет! Я убежден, что молодого человека гораздо скорее можно увлечь рассказами о предстоящих трудностях, о кострах, палатках, опасности, нежели рассказами о трехкомнатной квартире с газом и ванной, очень необходимой человеку поближе к старости.

Молодежь всегда стремится к преодолению трудностей, а мы мало и плохо готовим ее к этому, скрывая от нее множество фактов проявления героического в будничной жизни.

Как могло случиться, что до сих пор ни один из молодых режиссеров, огромное большинство которых — бывшие фронтовики, награжденные орденами, хранящие дома гвардейские значки и нашивки ранений, не поставил ни одной картины о войне? А какая это прекрасная возможность рассказать о нашем поколении, о нашем народе для воспитания в наших девушках и юношах идей патриотизма, чувства чести и долга, благодарной памяти к погибшим!

Как мало еще у нас в картинах правды о сильной и сложной человеческой любви, представляющей в нашу эпоху великих битв и потрясений огромные возможности раскрытия внутреннего мира человека.

Все это наши долги. Долги перед собственными сверстниками, перед современной молодежью.

С новым содержанием должна прийти и новая форма. Нужно смело, решительно шагнуть с пьедестала достигнутых «вершин мастерства», побродить по нехоженым дорогам, походить по закоулкам, не бояться тупиков, опасаясь гораздо больше ровных площадей, на которых все ясно и все неинтересно.

Я пишу только о режиссерах, но в равной степени отношу все сказанное и к молодым актерам, операторам, художникам, композиторам — нашим сверстникам и друзьям, без которых ни один из нас не сможет ничего создать и которые поэтому в равной степени ответственны во всех наших долгах.

Я привел многие причины, объясняющие, почему мы еще не стали выразителями дум поколения, и все же считаю, что главное зависит от нас. От нашей принципиальности, от нашей настойчивости, от неприятия любых компромиссов, от нашей творческой смелости, от наших коллективных усилий, от нашей большой дружбы — дружбы, при которой не врут друг другу и не отводят глаза в сторону.

Мне могут сказать: ты все это пишешь, а сам?.. И, хотя это не лучший аргумент в споре, я все же заранее отвечу. Я говорю о поколении именно потому, что ощущаю себя его частицей, обладающей общими недостатками и болезнями. И поэтому все мной написанное в равной степени относится и ко мне. А пишу это все я потому, что очень хочу как можно чаще видеть на экранах картины своих сверстников, с которыми хотелось бы соревноваться, которым хотелось бы следовать, которые заслужили бы признание и любовь народа.

Очень хочу, чтобы славу нашей кинематографии за рубежом создавали и утверждали, как когда-то это делали «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», новые картины, сделанные моими сверстниками о богатырях Братской ГЭС, о годах Отечественной войны, о Ромео и Джульетте нашего времени. Картины, возбуждающие социалистическое, революционное миропонимание. Картины, сделанные молодыми людьми с молодыми мыслями, чистыми руками, горячими сердцами. Картины, которые несли бы по всему земному шару идеи правды, добра, мира.





Л. Кулиджанов, Я. Сегель

МЫ НАЧИНАЛИ ТАК...

Очевидно, всякий раз, когда заканчивается работа над фильмом, в мыслях и чувствах его авторов наступает известный сумбур, вызванный и усталостью, и радостью завершения большой работы, и законными волнениями за дальнейшую судьбу своего детища. Этот сумбур тем больше, чем меньше опыта у людей, сделавших фильм, а мы сделали просто первый в своей жизни полнометражный фильм. И, конечно, должно пройти какое-то время, прежде чем все треволнения полутора лет, все мысли, возникшие в процессе работы, отстоятся, приобретут более или менее стройные формы. Поэтому да простят нам читатели, если отдельные положения этой статьи покажутся маловажными и не представляющими интереса, или ошибочными, или спорными. Мы готовы принять критику или поспорить, если найдутся желающие.

Начнем с главного — почему мы остановились на молодежной теме, выбрали местом действия будущего фильма целинные земли?

Откинув ханжество, скажем прямо — нам было ясно, что для первой большой работы в кино проще взять апробированный литературный материал, к примеру, экранизацию какого-либо классического произведения. И нам было бы спокойнее, и в смысле прохождения инстанций легче, и спрос другой.

Другое дело — целина: сложный, противоречивый материал, чрезвычайно трудоемкий, не имеющий еще своих сложившихся традиций в искусстве. Пусть не покажется, что мы хотим представить себя этакими смельчаками. Мы считаем, что поступили, как и должны были поступить. Более того, мы считаем, что у нас, если говорить по большому счету, не могло быть и не было выбора, и утверждаем, что люди нашего поколения, наши коллеги, в одни годы с нами пришедшие в кинематограф, должны, просто обязаны заниматься проблемами сегодняшнего дня, нашими современниками. Пусть нас не обвиняют в нигилизме — мы далеки от мысли утверждать, что наш зритель не может заинтересоваться похожде-

ниями неистового идальго Дон-Кихота Ламанчского, что ему безразличны образы Шекспира, Чехова, Достоевского. Мы также не пытаемся сузить понятие современности в искусстве и глубоко согласны с тем, что Ромео и Джульетта, Анна Каренина и доктор Фауст никогда не превратятся в литературные анахронизмы. Конечно же, нет! И все же наш зритель с нетерпением ждет фильма, в котором будет жить и бороться, любить и ненавидеть он сам, его сосед по квартире, его товарищ по заводу.

Наши сверстники не помнят гражданской войны, смутно представляют себе даже первые годы коллективизации. Мало кто из наших сверстников подолгу живал за границей, мало кто имел время и возможность годами изучать материалы о жизни Вероны в эпоху кватроченто. Отечественная война, послевоенное строительство, те обновления и сдвиги, которые переживает и осмысливает наш народ за последние годы, — вот какие вопросы хорошо знакомы нашим сверстникам. Так разве не правильнее, не честнее, наконец, не разумнее изображать в искусстве то, что ты доподлинно, досконально знаешь, угадываешь в силу того, что сам живешь этим, чувствуешь каждую минуту?

Мы считали так, когда приступали к первой большой работе в кино. Мы не были первыми, — мы думали о нашем искусстве так же, как думали М. Швейцер, С. Ростоцкий. Почти в одно время с нашим фильмом вышли на экраны фильмы В. Ордынского, Ф. Миронера и М. Хуциева, и мы уверены, что эти режиссеры идут по правильной дороге. Мы всеми силами стремимся быть с ними.

Итак, мы определили тему нашего будущего фильма. В процессе работы над сценарием мы уяснили многие вещи, которые заслуживают профессионального внимания. Прежде всего это касается нашей поездки вместе со сценаристом С. Гарбузовым и оператором В. Шумским в районы действия еще не существовавшего тогда сценария, в Казахстан. Эта первая поездка принесла неоценимую пользу для всей последующей работы. Такие творческие командировки, нам кажется, необходимы всем режиссерам, так как в них-то и можно увидеть жизнь своими глазами, набраться идей, образов, подсмотреть то новое, чего нельзя по-настоящему понять, сидя в Москве, на киностудии.

Интересной, заслуживающей всяческого внимания кажется нам проблема соединения в фильме профессиональных и непрофессиональных актеров. При нынешнем «актерском голоде», который испытывают почти все студии, — особенно. Тем более что многие из этих непрофессионалов, так же как В. Зубков, сыгравший в нашем фильме роль бригадира, при бережном, «хозяйственном» к ним отношении могли бы войти в число наших лучших актеров.

С самого начала работы над фильмом мы отчаянно сопротивлялись устоявшейся за последние годы традиции, согласно которой в одном фильме должны были быть представлены все чины и звания — от секретаря обкома до традиционных новатора и консерватора, включая полумистический голос по телефону из Москвы. В фильме должны были быть «отражены» отдельно работа парторганизации, профорганизации, соцсоревнование, неблаговидные поступки консерватора, муки новатора, обязательные недоразумения между влюбленными, венчающиеся робким поцелуем и чрезмерно пышной свадьбой с участием всех вышеупомянутых деятелей и организаций, свадьбой, после которой молодые супруги, очевидно, не могли лечь в одну постель и предаться — о, ужас! — грубым ласкам. Нет! Они могли только рука об руку шествовать по жизни, горя на работе, бичуя консерваторов, поощряя новаторов, поднимаясь на уже совершенно недосягаемую высоту.

Признаемся, что, впервые посмотрев на экране наш фильм и постаравшись, насколько возможно, взглянуть на него со стороны, мы очень огорчились. Нам показались ужасными ошибки наши и как соавторов сценария и как режиссеров. Мы выяснили, что не во всем устояли против дурных традиций. Объясняется это, очевидно, и тем, что нам не хватило опыта для достаточно сурового отбора.

Мы несколько раз показали наш фильм в разных аудиториях и убедились, что работаем для очень сурового, но очень доброжелательного зрителя, который с величайшим нетерпением ждет картин, трактующих вопросы современности. Фильм вызывал оживленные споры о жизни, об искусстве — это радовало больше всего. И вдруг мы услышали следующее замечание. Приведем его дословно.

— Фильм хороший, мне понравился, — заявил оратор. — Но бедноват, бедноват. Как-то показали бы роль комсомольской организации побогаче. Вот у вас там один тракторист пьянствует, из-за него даже бригадир погибает, а вы не показали ни одного комсомольского собрания. Все же собрались бы, сказали бы ему, что так нехорошо, проработали бы, он бы перестал хулиганить.

— Да, но, — пытались мы возразить нашему оппоненту, — ведь ребята, комсомольцы оставили его в бригаде, не дали ему уйти, пропасть. И потом, если бы проработка на комсомольском собрании могла исправить всех пьяниц и хулиганов, у нас бы их давно не было.

— Ну, это в жизни, а то в кино, — вполне серьезно заявил слишком искушенный зритель.

Или другой случай, когда почтенная женщина, учительница, уличила нас в том, что мы затронули лишь часть проблем, а не все из стоящих перед работниками целинных земель. Мы пытались объяс-

нить, что этим проблемам должны быть посвящены многие фильмы, каждый из которых рассказывал бы о частном, но характерном для целины, о частном, в котором отражалось бы общее. Мы сказали, что искусство имеет дело с образами, которые не терпят скороговорки, что картина с обозначением всех проблем, возникающих на целине, будет не произведением искусства, а скорее неким протоколом, что она никогда не взволнует, а мы апеллируем не только к разуму, но и к чувствам зрителя. Зал согласился с нами, но учительница была неумолима. И мы порадовались тому, что растревожили эту учительницу, находящуюся в плену страшной инерции. Мы порадовались тому, что шокировали ханжей, попытавшись рассказать о чистой, верной, доброй любви двух простых наших людей, о любви, не ограничивающейся стыдливыми поцелуями, а жадной, сильной, человеческой любви, от которой родятся дети. Мы порадовались тому, что смерть бригадира, самого нашего любимого героя в картине, смущает лицемеров, напрасно ожидавших, что он воскреснет или хотя бы ослепнет, но будет излечен добрым бородатым ворчливым профессором. Он погиб, заклеймив своей смертью то темное, гнилое, уходящее, против чего мы, советские художники, хотим и будем бороться в каждой новой картине.





Ф. Миронер, М. Хуциев

ОБЛИК ГЕРОЯ

Мы вошли в цех, где варят сталь. У мартеновской печи стоял человек в спецовке и, прикрывая рукавицей лицо от жара, следил сквозь синие очки за плавкой. На лице его, на одежде выразительно играли отблески пламени.

Фигура этого человека, вылепленная на фоне громадного цеха контрастом теней и огненных отсветов, производила сильное впечатление, представляла собой зрелище приподнято романтическое. И в то же время удивительно знакомое! Было такое чувство, будто мы, впервые попавшие в мартеновский цех, уже не раз встречали этого человека. Но где именно? Знакомым был и жест выставленной вперед руки, и наклон головы, и синие очки, и отблески пламени — все!.. Не хватало только, пожалуй, одной какой-то детали, отсутствие которой мы смутно ощущали, но не могли определить — какой же?

И вдруг вспомнилось — не хватало крупной размашистой подписи, сделанной под фигурой: «Больше металла стране!»

ДИСКУССИЯ ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ ФИЛЬМАХ

Творчество прогрессивных мастеров итальянской кинематографии привлекает значительный интерес нашей художественной интеллигенции. За последнее время советские кинематографисты познакомились с рядом новых и старых фильмов, вызвавших споры о действительных и мнимых ценностях итальянской кинематографии, о том, что составляет ее сильные и слабые стороны.

Этим проблемам посвящена наша дискуссия.

Г. Бояджиев

ЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА

«О, сеньор, маленький человек, когда он хочет работать, — непобедимая сила! И поверьте: в конце концов этот маленький человек сделает все, чего хочет. Мой отец сначала не верил в это», — так говорит рабочий в «Итальянских сказках» Горького.

Сорок с лишним лет назад, живя в Италии, Максим Горький вошел в жизнь простого итальянского народа, услышал его живой голос, тот голос, который мы сейчас так явственно слышим в лучших кинофильмах неореализма.

«Сеньоры! Это дьявольски хорошо иметь право назвать людей — наши! И еще более хорошо чувствовать их своими, близкими тебе, родными людьми, для которых твоя жизнь — не шутка, твое счастье — не игра!» — так говорит старый крестьянин из другой итальянской сказки Горького. Но этими словами можно выразить и сущность гуманизма неореалистического направления.

Самим своим духом, мужественным оптимизмом, атмосферой народности, немеркнущей живостью красок «Итальянские сказки» Горького роднятся с лучшими итальянскими фильмами.

Говорим мы об этом не для установления горьковского приоритета. Вовсе нет. Речь идет совсем о другом — о том, что, обратившись к подлинным истокам народной жизни, итальянские деятели кино открыли ту самую правду, которую видел шедший по этому же пути Максим Горький.

Александр Галич

Я за «Два гроша надежды»

Месяца три-четыре тому назад в журнале «В защиту мира» была напечатана статья Томассо Кьяретти под интригующим и сенсационным заголовком: «Черные дни итальянской кинематографии».

В этой статье Кьяретти писал буквально следующее:

«Итальянское кино, несомненно, переживает кризис — это замечают теперь даже самые близорукие судьи. Но совершенно несомненно также и то, что наряду с материальным кризисом начался связанный с ним, но более глубокий и более опасный кризис идей...».

Признаюсь честно, статья меня удивила. Я не забыл и не перестал еще и по сей день любить и восхищаться такими замечательными произведениями итальянского киноискусства, как «Похитители велосипедов», «Неаполь — город миллионеров», «Два гроша надежды». Я подумал, что «черные дни», о которых пишет Кьяретти, — это просто столь знакомые каждому, кто занимается твор-

чеством, дни сомнений, поисков, недовольства собой перед новой работой и новым свершением.

А потом я и вовсе забыл про эту статью. И вспомнил про нее, только когда у нас в Москве проходила Неделя итальянского кино.

Было очень радостно увидеть «живых» героев полюбившихся нам фильмов, познакомиться с замечательными мастерами итальянского киноискусства, еще раз убедиться в том, что крепнут связи нашего народа с «людьми доброй воли» — лучшими представителями западной интеллигенции.

Но к этой радости невольно присоединилось и некоторое чувство тревоги. Я видел не все картины, привезенные нашими итальянскими друзьями в Москву, но те, которые я видел,— особенно это относится к работам последних лет,— заставили меня задуматься и встревожиться.

На смену миру тружеников Италии, на смену крестьянам Сицилии и девушкам с площади Испании, железнодорожникам и докерам — тем, кто мужественно и отважно боролся за свое счастье, за право жить и работать, за любовь и дружбу и в этой борьбе находил поддержку таких же, как они, добрых и честных людей,— на экране появились великосветские бездельники из «Хроники одной любви», роковые злодеи и прекрасные графини из «Чувства», человек-зверь и сумасшедшая дурочка из «Дороги»...

Нет, разумеется, я умышленно сгущаю краски и не упоминаю здесь о великолепнейшем фильме Де Сика «Умберто Д.», о мужественном «Машинисте» Джерми, о старой, ставшей почти классической, доброй комедии Блазетти «Четыре шага в облаках».

Но вот, например, картина режиссера Висконти «Чувство». Да, я понимаю, какую задачу ставили перед собой авторы сценария и постановщик: показать, что никогда, ни при каких обстоятельствах ничего, кроме позора и горя, любовь к врагу принести не может! Но в каком удиви-



«МАШИНИСТ»

Просмотреть десяток итальянских фильмов за неделю — не слишком ли это много? Только что увиденный великолепный фильм еще не пережит, еще не впитан всеми порами души, а тебе нужно смотреть второй, третий... И неизвестно при этом, что делать: открывать ли новому произведению свою душу, или охранять ее от ненужных впечатлений... А если этот фильм ложный, можно ли уберечь ощущение прекрасного от досады на фальшивое? Или примириться с плохим, увидев хорошее?

Казалось, что впечатления смешиваются, что происходит пагубное напластование картины на картину и каждый новый фильм отодвигает накануне виденный. Рождалось опасение, что создастся некое среднее представление об итальянской кинематографии сегодняшнего и вчерашнего дня и будет загублена живая и глубокая радость восприятия большого искусства, окажется утерянным ощущение нового шага в мировом искусстве, который лучшие художники итальянского кино так бесстрашно совершили.

Но все эти опасения оказались напрасными и преждевременными: море впечатлений как бы само собой разделилось надвое и куда-то мгновенно по боковым руслам умчались многие искусственные киновидения и образовался главный поток впечатлений, чистый и сильный, который ворвался в душу и остался в ней так, как если б видел ты не иностранные фильмы, а самую жизнь людей, с которыми ты породнился, которых ты любишь, за которых болеет твоя душа, и ты по-человечески хочешь помочь их борьбе.

Вот он, старый Умберто Д., трагически одинокий человек, у которого количество друзей множится и множится с каждым новым киносеансом; вот она, маленькая Джелзомина с испуганными, смешными глазами, страстно ищущая по дорогам жизни человеческой нежности и окруженная нашей лаской, лаской десятка тысяч людей, глядящих на киноэкран; вот они, молодые супруги, рабочий парень Натале и работница Луиза из фильма «Крыша», ожесточенно борющиеся за свои человеческие



«МАШИНИСТ»

права, за свое семейное счастье и победившие не только потому, что сами они сильны и смелы, не только потому, что им помогли простые, трудовые люди, но, кажется, еще и потому, что мы сами отдали им свою душевную энергию.

Но живы не только герои, чьи души нам близки, реален весь мир, населенный великим множеством лиц, действующих в фильмах «Дорога», «Умберто Д.», «Крыша», «Четыре шага в облаках». Здесь дышит правдой не только человек, здесь живо все: природа, улицы, дома, животные, вещи. Факты самые разнообразные, еле приметные, совсем заурядные и, кажется, вовсе не обязательные, сотни, тысячи фактов предстают в том большом, обобщенном и поэтическом значении, которое имеет сама жизнь, когда за каждым действием открывается его моральный

«МАШИНИСТ»



тельном противоречии с этим суровым замыслом находится все образное и изобразительное решение фильма. Казалось, что если бы все итальянские фильмы снимались в цвете, то именно эту картину следовало бы снять в скупой черно-белой гамме.

Подобных примеров нечеткости авторского замысла и, как следствие этого, случайности, а иногда и ошибочности в выборе изобразительных средств можно привести множество.

Мне думается, что ошибки и неудачи некоторых последних фильмов свидетельствуют о мучительных попытках прогрессивных мастеров пробиться сквозь рогатки цензуры, вырваться из жестоких тисков продюсеров, требующих единственно и во что бы то ни стало коммерческого успеха.

Ведь не случайно же такой замечательный мастер, как Де Сика, чтобы иметь возможность ставить свои глубоко правдивые и честные фильмы, должен сниматься в качестве актера в легковесных картинах. (К числу таких, на мой взгляд, можно отнести «Хлеб, любовь и фантазию».)

Я далек от мысли давать советы, но мне кажется, что не в пыльной гардеробной ложноромантического театра и не в перепевах натурализма, а в попытке рассказать о человеческой судьбе во всех ее, так сказать, временных связях, раздвинуть рамки камерности, показав слитность и зависимость каждой судьбы от всего того, что происходит в мире, от исторического процесса — подлинное счастливое будущее итальянского киноискусства...

Уже кончая эту короткую заметку, я получил номер «Литературной газеты» со статьей А. Аникста «Искусство любви к человеку». Как и все, что пишет Аникст, статья чрезвычайно умна и интересна, хотя со многими положениями его статьи мне бы хотелось поспорить. И уже самое решительное возражение вызывает следующая фраза: «Легко славить человека, изображая его в лучших проявлениях...».

Ох, да нет же, товарищ Аникст, совсем наоборот: это как раз самое трудное! Это именно то, что с таким трудом ищем все мы — умение показать человека в самых лучших, чистых и благородных его проявлениях без сусальности и без ханжества.

Потому-то всем нам — здесь я впервые позволю себе употребить множественное местоимение — так понравился великолепный, радостный фильм режиссера Кастеллани «Два гроша надежды»!

Нет, я за искусство, которое учит нас гордиться человеком — его добротой, его талантом, его мужеством. Я за искусство, которое приносит людям радость. Я за искусство, которое вселяет в людей надежду. Хотя бы ее, этой надежды, оставалось всего лишь на два гроша.

Алексей Арбузов

В защиту Маленького Человека

Около десяти лет назад в один из осенних вечеров я сидел в неуютном кинозале, еще хранившем следы войны не только на своих стенах, но и на лицах зрителей, на их одежде.

Фильм шел к концу. Только что был расстрелян священник, расстрелян очень просто, я бы сказал — даже деловито, расстрелян вопреки всякой позе и театральному расчету.

Сколько раз до этого были мы свидетелями патетических сцен, которые разыгрывали на эту же тему любители эффектных киномизансцен. Однако расстрел во всей его трагической обыденности мы увидели на экране впервые...

Когда вслед за этим промелькнул заключительный кадр фильма — мокрая от дождя дорога в предместьях Рима, и по ней бредут такие простые, такие неприукрашенные театральным горем мальчишки,— мы поняли, что присутствуем при рождении нового художественного стиля. Вот почему поставленный Роберто Росселини

смысл, когда в каждой судьбе человеческой ощутима судьба народная.

Как не похожи на эти замечательные итальянские фильмы другие кинокартины итальянского же происхождения!

Сколько претензий на народность в фильме «Неаполитанская карусель», как тут назойливо имитируется быт бродячих комедиантов, перебирающихся из века в век, как недостоверна тут старинная неаполитанская маска Пульчинеллы, которая, мелькнув в своем истинном облике на миг, потом оказалась подхваченной вихрем пестрых красок второстепенных ревю и затерялась среди фальшивых фигурантов нескончаемой карнавальной суматохи.

Сколько усилий прилагается в фильме «Чувство», чтобы создать трагическую картину, показать драму женщины, страстно полюбившей пошлого человека, и как пропадают все эти усилия даром. Героиня изменяет не только нелюбимому старому мужу, она изменяет и любимой родине, своим идеалам и своим товарищам по борьбе. И все это ради страсти к пошлому австрийскому лейтенанту, ради страсти, которая толкает на самые бессмысленные поступки, при этом оставляя ее, точнее актрису Алиду Валли, в состоянии удивительной уравновешенности и хладнокровного упорства. Лишь самые последние кадры этого фильма озаряются жестоким и яростным пламенем страсти, но трагический финал не спасает всей темы, решенной вяло и рассудочно, как не спасают фильма и чарующие, задумчивые пейзажи ночной Венеции...

Эти две картины созданы в последние годы. Их создатели — крупные мастера итальянской кинематографии режиссеры Э. Джаннини и Л. Висконти. Это нас настора-

«ЧУВСТВО»





«ЧУВСТВО»

живает. Мы хоть и слышали в этих фильмах итальянскую речь, но это был не язык итальянской кинематографии. Виденные нами картины — ревю и мелодрама — всем духом своим, на наш взгляд, чужды принципам неореализма. В них не было самого драгоценного достоинства новой школы — широкого течения реки жизни, социального пафоса, выходящего далеко за пределы тематических рамок сюжета.

Мы не стали бы нарушать законы гостеприимства и указывать на промахи некоторых художников, посетивших нашу страну и столь щедро показавших нам свои труды, не стали бы это делать, если бы наша любовь к современному итальянскому кинематографу не была так искренна. Ведь для нас «итальянский фильм» — это не только обозначение национальной принадлежности картины, но и ее определенная стилистика и идеология, и мы не хотим менять это свое представление.

Итальянский неореализм родился в борьбе с условным кинореализмом, в борьбе с установившимися жанровыми штампами, с пустой развлекательностью и обнаженной зрелищностью. Поэтому никаких уступок этим враждебным принципам новое направление делать не должно.

«...Воображение поэтов изголодалось по реальной действительности» — такими точными словами характеризует Карло Лидзани духовное состояние художников неореализма, которые пошли на поиски нового, современного киноискусства.

Было это в недавние, но очень далекие времена фашистского господства, когда важнейшая задача творчества сводилась к тому, чтобы высвободить художественный образ из железных панцырей фашистской риторики, чтобы развеять иллюзию о героической и гармонической личности, которая на самом деле была лишь восковой фигурой официозного искусства. Надо было разрушить

фильм «Рим — открытый город» явился для нас не просто очередным кинозрелищем, а произведением, обогатившим наше познание жизни.

Через несколько лет победу закрепил Витторио Де Сика, создав «Похитителей велосипедов» — фильм кристальной ясности, прозрачности, чистоты, не замутненный никакими сюжетными и психологическими ухищрениями. Это была, на мой взгляд, одна из лучших картин послевоенного мирового кино — думаю, что и в предшествующие годы, кроме картин Чаплина, не часто встречали мы такое страстное слово в защиту Маленького Человека.

За этим последовали «Мечты на дорогах» Марио Камерини, «Рим в 11 часов» Джузеппе Де Сантиса, «Два гроша надежды» Ренато Кастеллани—картины, в которых итальянский неореализм, показав, что он может быть гневным, нежным и жизнерадостным, получил свое полное художественное выражение.

На чем же был основан этот успех наших итальянских друзей? Как всегда, он был достигнут вследствие тех «ограничительных рамок», которые еще Гёте определил как наиболее благоприятные для развития истинного искусства. Отсутствие денежных ресурсов, говоря проще, нищета вызвала к жизни тот великолепный и благородный стиль, который впоследствии получил наименование неореализма.

Так же как нарисованный и раскрашенный театральный задник заставляет актера театра наигрывать «в пандан» к заднику театральные страсти, так и кинематографический павильон с его мертвой, искусственной бутафорией ставит, на мой взгляд, киноактера невольно в нелепое и забавное положение любителя фотографироваться на фоне рисованных искусственных рек, водопадов и дворцов.

Попробуйте-ка создать духовный облик современного нам человека, просунув голову в дырку холста, на котором намалеван лихо скачущий на коне всадник-коротышка!

Еще в тридцатых годах это очень хорошо поняли А. Довженко и С. Эйзенштейн, однако впоследствии сказочный жанр, к которому пришло наше кино («Донецкие шахтеры», «Кубанские казаки» и другие), потребовал разрисованного окружения. И вот — разрисованными оказались, соответственно, не только декорации, но и мысли, характеры и поступки.

Я думаю, что нам следует поблагодарить итальянцев за те размышления о счастливых днях «Потемкина» и «Земли», которые возбудило в нас искусство неореализма.

В последние годы немало говорят о том, что неореализм исчерпал себя и дни его сочтены. Нам трудно судить об этом, так как мы видим лучшие картины итальянцев, а появление замечательного трагического фильма Федерико Феллини «Дорога» указывает на то, что неореализм открывает для себя новые пути художественного выражения. Этот честный, гневный, беспощадный фильм, поставленный сурово и бескомпромиссно — без тени заискивания перед зрителем, — восстает всей своей сутью против человеческого одичания, захлестнувшего послевоенные дороги Европы.

И когда в финале картины ее бедный, жестокий герой, лишенный, казалось бы, и тени человечности, падает, рыдая, на морской песок, а затем, замолкнув, пристально вглядывается в это черное, распростертое над ним ночное небо, мы понимаем, как велика и бесконечна эта тоска человека по человеку.

Значение работы Феллини я вижу и в том, что к чистоте и бесхитростной правде первых картин неореалистов он добавил мощь и темперамент трагических красок, достойных Шекспира и Микельанджело.

Нашлись критики, пославшие фильму Феллини упрек в пессимизме. Это свидетельствует, что все еще есть люди, наивно убежденные, что художник, заставивший зрителя задуматься над своей судьбой, не свершил самого большого и высшего, что ему назначено искусством.

лакированный фасад жизни, созданный фашистской демагогией и фашистским искусством, и вновь открыть путь на экран обычному человеку, который одним своим появлением, теплом и светом своих глаз, тембром своего живого голоса, человечностью своих чувств свидетельствовал наглую ложь фашистской пропаганды и утверждал истинную правду жизни.

I

Одним из первых эту брешь в «лакированном фасаде» бесстрашно пробил режиссер Алессандро Блазетти, поставивший в 1942 году фильм «Четыре шага в облаках». Героем этого фильма был человек самого негероического склада — коммивояжер по продаже шоколадных конфет.

И все тут было подчеркнуто обыденно... Рано утром с постели спускались мужские ноги и с грохотом падал на пол будильник, слышался сварливый голос жены и раздраженные ответы мужа. В старом халате, нечесаным и заспанным — таким мы видели героя, когда он неумело готовил себе на кухне завтрак. Снова что-то валилось на пол, и снова раздавался сердитый крик жены. Ничего не поев, раздраженный коммивояжер спускался на лестницу, на ходу завязывал шнурок ботинка и мчался к автобусу...

Все выглядело обыденно, каждодневно, уныло. Вырвавшись из дому, герой немного оживлялся, в вагоне поезда он встречал знакомого, который отбивал ему место у высокого старика. Он уселся на это место, а потом пошел курить в коридор. Приятель завел пошловатый разговор, и герой охотно поддерживал беседу: он сам, с круглой, чуть одутловатой физиономией и просвечивающейся лысинкой, тоже производил несколько пошловатое впечатление. Во всяком случае, когда на его пустующее место села девушка с большим чемоданом, он тут же ее согнал, но потом, видя, как ее толкают в проходе, снова усадил на свое место и даже стал ее защищать от контролера, когда она, нервничая, не могла сразу найти билет. Завязалась вполне обычная вагонная перепалка. Коммивояжер набросился на контролера, а тот, разозлившись, потребовал у последнего предъявить постоянный проездной билет, и оказалось, что билет коммивояжер оставил дома. Контролер высадил «зайца» на ближайшей станции, которая случайно оказалась той самой, где сошла девушка.

Коммивояжер ругался с местным начальством, с сонными, нерасторопными людьми, которые по телефону запрашивали центральное управление, чтоб удостовериться, значится ли коммивояжер среди владельцев постоянных билетов. Пока пришел утвердительный ответ, поезд отбыл. Приходилось ехать в автобусе, куда и пересел коммивояжер, с удивлением обнаруживший в своей новой соседке девушку из вагона. Но он на нее не обратил особого внимания и, прикрыв шляпой лицо, уселся поудобнее на сидении...



«ЧЕТЫРЕ ШАГА В ОБЛАКАХ»

Л. Сухаревская

Впечатления и размышления

Прогрессивное итальянское киноискусство завоевало симпатии и у нас и во всем мире. Благодаря Неделе итальянского кино в Москве мы узнали его еще лучше. Какими же впечатлениями мы обогатились? Разумеется, я могу говорить лишь о моих личных впечатлениях.

И, раздумывая над ними, я должна сказать и о том, кто мне представляется значительным и интересным, и о том, что меня огорчило.

...Главный герой фильма «Четыре шага в облаках», отправившись в служебную поездку, знакомится в автобусе с девушкой, которая возвращается из большого города в деревню, к родителям. Она несчастна, ее бросил друг, она ждет ребенка и, боясь встречи с отцом, просит случайного спутника оказать ей услугу — представиться родителям в качестве мужа хотя бы на полчаса.

Джино Черви в главной роли, его партнеры Карло Романо, Энрико Вваризио и другие актеры играют превосходно. Черви — актер, умеющий быть разным, умеющий внутренне «переодеваться», почти не меняя ничего во внешности. Его лицо с восхитительной точностью отражает все подробности работы мысли, движения сердца, всю гамму чувств, волнующих изображаемого им человека. Кроме того, у него очень тонкое чувство юмора. Что касается исполнительницы главной женской роли Адрианы Бенетти, то мне показалось, что она играет некую манерную ущербность и притом монотонно.

Но что же здесь главное? Авторы картины как будто сказали вам: попробуйте иногда поступиться своими удобствами, своей занятостью, попробуйте приглядеться внимательнее к своему соседу, это же ничего почти не стоит вам, не будьте равнодушны. Сделайте хотя бы два шага в сторону человека, нуждающегося в вашей

Мы следим за этим человеком довольно долгое время, но что мы о нем можем сказать? Пожалуй, ничего интересного, кроме того, что он уже воспринимается нами как совсем живая личность, будто не актер Джино Черви играет эту роль, а оператор Ваклав Вик, надев на себя шапку-невидимку, следует по пятам этой вполне заурядной личности и, методично вращая ручку киноаппарата, снимает все, что происходит с героем и рядом с ним... И коммивояжер, будучи сам по себе ничем не примечательным лицом, заинтересовывает нас в силу своей живости так, как может заинтересовать сосед по вагону, на которого мы вначале бросили рассеянный взор, а затем стали всматриваться и угадывать, что это за человек, какая у него профессия, какой у него характер. Интерес к фильму еще не был создан, но мы чувствовали, что режиссер добился уже нашего бесспорного интереса к самим героям, которые в нем действуют, как к живым, вполне реальным людям. И теперь все, что происходило с ними, нам было важно так же, как важны события, совершающиеся с хорошо знакомыми нам людьми.

Пока мы рассуждали о характере героя, автобус, оказывается, не двинулся с места, он стоял у дома шофера, который, несмотря на требования пассажиров, упорно не садился за руль. Атмосфера накалялась с каждой минутой, пассажиры, потеряв терпение, уже кричали во все горло, а шофер все еще медлил. Когда же бунт пассажиров достиг крещендо, шофер сел за руль, но стал водить машину по кругу перед своим домом. Заметив это, пассажиры взревели от негодования, но в это время, перекрывая их вопль, раздался громогласный, радостный крик с балкона: мальчик, родился мальчик!

И все поняли, почему не отъезжал от своего дома шофер, и страсти пассажиров, сохраняя свой накал, вылились бурей восторга. Родился человек, мальчик, первенец!

помощи, в сторону добра — и вы почувствуете, что это прекрасно... Мне нравится эта картина. Она хорошо сделана, и мораль ее простая и чистая.

Но вот — «Хроника одной любви». Я не увидела в ней никакой другой цели, как продемонстрировать прелестнейшую женщину, наделенную несколько демоническими чертами. А в общем в картине рассказан частный уголовный случай, воплощенный режиссером Антониони с мастерством, заслуживающим лучшего применения. Надо к слову сказать, что молодые итальянские актрисы виртуозно изображают всю гамму любви и страсти, они обладают высокоразвитым сознанием своей женственности, и это было бы хорошо, но нет ли опасности, что другие стороны женственности находятся у них в несколько рудиментарном состоянии? Желание всюду подчеркнуть чувственное начало в женщине, даже иногда без особой к тому надобности, лишает их иногда очарования непосредственности и душевной свежести. Отсутствие же в роли этих элементов оставляет порой актрису безоружной. У нас в этом отношении тоже есть грехи — обратного свойства: мы делаем иногда в искусстве вид, что детей находят в капусте; в этом немало ханжества и мещанства, ведь женщина не «оно», а «она», пора немножко подумать об этом! А в итальянском кино наблюдается другая крайность.

В этом мы снова убеждаемся, глядя картину «Чувство» режиссера Л. Висконти. Здесь взяты события времен гарибальдийцев, когда Италия была охвачена отечественной войной и итальянский народ, проникнутый вольнолюбивыми стремлениями, боролся за свободу против иноземных поработителей... Итальянская баронесса влюбляется в офицера австрийской армии — с этого начинается действие фильма. Оно почти все время идет двумя параллельными линиями—картины войны чередуются с картинами любви. Шаг за шагом мы видим, как эта женщина теряет перед лицом страсти честь,



«ХЛЕБ, ЛЮБОВЬ И ФАНТАЗИЯ»

Все бросились с поздравлениями к потрясенному отцу, а он, очнувшись, уже потчевал всех вином, благодарил, обнимал и лобзал, а затем плотно уселся на свое место и помчал машину так, будто самим вихрем скорости хотел выразить клокочущее в сердце отцовское счастье. Машина неслась, а ее пассажиры, опьяненные немного вином, а больше — восторгом, пели, хохотали; пара музыкантов дудела изо всех сил в трубы; люди как-то неожиданно сплотились, кто-то даже обнимался, не понимая толком, из-за чего произошло это необычайное веселье, они продолжали еще громче смеяться, петь и разговаривать. Среди этих смеющихся лиц выделялись только две сумрачные старческие физиономии, да еще печальное лицо девушки, сидящей рядом с коммивояжером. Когда он повернулся к ней, то заметил, что по ее щекам текут слезы. Что это с ней? Родился человек, а она плачет! Но получать ответ на вопрос было некогда, можно было выбиться из хора. Автобус мчался по изгибам дороги так, будто его несли крылья веселой музыки, и... он врезался бы в идущую впереди машину, если б шофер на всем ходу не свернул в канаву. Автобус был поврежден. Пассажиры с облаков спустились на землю. Коммивояжер, не теряя времени, заключил сделку с торговцем из соседнего города и по долгу джентльмена пошел проводить свою соседку — она доехала до места назначения. Они шли лесом, коммивояжер нес тяжелый чемодан девушки и, заметив ее печальный вид, снова спросил, что с ней. Девушка очень просто, неожиданно доверчиво, в двух словах рассказала свою ис-

торию — она беременна и брошена. Ее ждут родители, крестьяне, они выгонят ее из дому, убьют, когда узнают обо всем. Она рассказала о своем горе в том состоянии, при котором можно обо всем говорить постороннему человеку, а на ее спокойном лице трепетали тени листьев и блики солнца, и ритм этой подвижной ажурной световой пелены придавал сцене особую встревоженность. Откуда рождалось это чувство?

Коммивояжер сказал девушке несколько ободряющих слов и хотел уже уходить, но заметил (а вместе с ним заметили и мы), как через вибрирующую световую сетку засветились и стали разгораться глаза девушки, и она, не умея скрыть страстной мольбы во взоре, смущаясь, неловко попросила его, коммивояжера, пройтись с ней в деревню к ее родителям на несколько минут, представиться ее мужем и тут же уехать. Коммивояжера такая сумасбродная идея даже рассердила. Он наотрез отказался от подобной авантюры, сухо попрощался и ушел... Он — порядочный человек, семьянин — иначе поступить не мог.

Девушка шла одна по лесной дороге с большим чемоданом в руке, ее жалкая фигурка была видна нам очень долго. Потом она свернула в сторону, и мы увидели, как она изо всех сил взбирается в гору. В полном изнеможении опустилась она на чемодан и посмотрела вдаль — там был ее дом, там ждала ее расправа, там проклянут ее материнство. Она не умеет лгать, но не посмеет сказать правду. Неужели это тот момент в жизни, когда совершают самоубийство?

Но в этот миг решительная рука подняла чемодан, и коммивояжер быстрым шагом, опережая девушку, пошел

«ХЛЕБ, ЛЮБОВЬ И ФАНТАЗИЯ»



достоинство, забывает о долге, забывает близких людей, родину и свой народ. Избранная Лукино Висконти тема могла бы стать могучей, но, по-моему, осталась в мелком русле. Дело в том, что талантливый режиссер не заставил нас любить и ненавидеть своих героев, мы не пережили гнева, когда перед нами раскрылся чудовищный эгоизм их чувств. И все оттого, на мой взгляд, что концепция фильма построена излишне умозрительно и, хотя мы видим раненых, кровь, выстрелы, но эта война похожа на «игру в солдатики». И кажется, что где-то в душе постановщик фильма не решил для себя окончательно, следует ли считать прекрасной такую страсть, зародившуюся в такой прекрасной женщине. Он не поверил сам, своим человеческим сердцем, в бесчеловечность такого чувства!

Главную женскую роль играет здесь Алида Валли. Некоторые находят, что она несколько «театральна» для кино. Я этого не нахожу. Мне кажется, она играет первоклассно.

Зачастую талантливое и посредственное в кино выглядит благодаря искусству режиссера одинаково и не всегда даже опытный глаз заметит фальсификацию. Это счастливая возможность кино, которой лишен театр. Алида Валли подлинно талантлива — она обладает острой и сильной эмоциональностью, у нее прекрасное, полное экспрессии лицо, и она беспощадна к своей героине гораздо больше, чем режиссер. Но и после этой картины снова хочется сказать, что стройные ноги, прекрасные плечи, бесконечные поцелуи, самая изящная чувственность в дозе, превышающей необходимое, становится дурным тоном.

«Процесс над городом» — интересно и остро сделанная картина с хорошими портретными характеристиками, но я должна оговориться: я не берусь оценивать ее более подробно, так как в силу какой-то крайне индивидуальной особенности, вернее, недостатка, я с трудом воспринимаю все, что имеет иносказательный, ме-

тафорический смысл, вызванный вполне понятной в данном случае необходимостью — сказать об обществе больше, чем дозволяют цензурные условия. Это всегда снижает эмоциональную сторону за счет умозрительности.

Фильм «Без жалости». Где-то идет война... В развалинах городка — безработные девушки, которых темные дельцы затянули в выгодное предприятие для желающих «повеселиться». Банда вооруженных спекулянтов торгует дефицитным пенициллином... И на этом фоне развертывается чистая дружба между негром-сержантом и девушкой, одинокой и бесприютной. Но где же адрес жалости? Кому и кого надо пожалеть? Может быть, она должна возникнуть у зрителей, смотрящих этот фильм? Но едва ли здесь дело идет о жалости.

И, наконец, еще одно небольшое замечание: в картинах итальянских мастеров кино, как досадные натуралистические опечатки, нет-нет и мелькнут то звериный вопль, то стеклянность мертвых глаз, то откровенность страсти. Эти мелочи так похожи на дурной вкус и не соответствуют высокому артистизму, присущему природе итальянцев.

В последний день фестиваля были показаны два документальных фильма — «Леонардо да Винчи» и «Пабло Пикассо». Работа режиссера Лучиано Эммера высоко принципиальна и умна. Исходной точкой обоих фильмов он избрал не показ результатов творчества художника, а труд, процесс, подготавливающий этот результат. В этом видна определенная творческая платформа режиссера. В «Леонардо да Винчи» перед нашими глазами проходят наброски, зарисовки человеческого торса. Мы видим, как пытливо проникал художник в тайну гармонического строения человеческого тела.

Рядом с набросками лиц, рук, пальцев, глаз проходят проекты машин, зарисовки полета птиц, и все это — труд, поиск, мысль в первую очередь о человеке. Этому была подчинена могучая и всесторонняя та- по дороге вперед, он переступил грань благоразумия и зашагал по облакам...

И все дальнейшее показывало, как этот ординарный человек, злясь на самого себя и на девушку, разыгрывал роль мужа, сидел за свадебным столом, объяснял обморок своей «супруги» ее беременностью, принимал поздравления и никак не мог уехать, потому что обстоятельства цеплялись одно за другое и надо было даже торжественно подняться в спальню для «молодоженов». Оставшись наедине со своей «молодой супругой», ее невольный «муж» дал волю своей раздражительности: у него, делового человека, пропал целый день, он должен работать, чтобы кормить семью, наконец, он устал и желает спать.

Все эти сцены Джино Черви проводил, подчеркивая, что его герой все время стоит на земле, что он не заражен духом донкихотства и далек от того, чтобы видеть благородство, великодушие своего поступка. Скорей ему собственное поведение представляется нелепым и глупым... Но ведь мы видим, что этот человек поступает не так, как думает, и, хоть субъективно ничего героического в этой фигуре нет, все же объективно моральное благо он свершает. Девушку приняли в доме, весть о ее ожидаемом материнстве всех обрадовала, она как будто успокоилась. Но сколько неудобств принесла эта история ему самому, даже ночевать пришлось на сеновале.

Но вот наступило утро. Сияло солнце, пели птицы, кудахтали куры, и проснулся не раздраженный горожанин-коммивояжер, а помолодевший, веселый, добродушный человек. Он с наслаждением умылся, расплескивая воду, напился молока и собрался ехать, беспечно попрощавшись с девушкой. Но во двор въехал на бричке «тесть» и уговорил его проехаться с «женой» на сельский праздник — все равно до поезда время еще есть.

И вот они едут по дорогам тенистого леса, солнечные пятна скользят по их лицам, бричку сильно трясет, и порой они оказываются совсем рядом. И мы видим, как они смотрят друг другу в глаза... То, что она боготворит своего спасителя,— это естественно, но и он смотрит на нее каким-то необыкновенным, задумчивым и ласковым взглядом. Любовь ли это? Пожалуй, нет, это что-то другое и, может быть, большее. Правильнее назвать это чувство словом отвлеченным и затасканным, но сейчас очень точно передающим суть дела,— человеколюбием. Трудно сказать, как сформировалось это чувство у коммивояжера, наверно, оно всегда тлело у него в груди, но он об этом не подозревал. А вот сейчас он проникается огромной нежностью к спасенной им девушке. Их соединила общая тайна, общее душевное напряжение, и кажется, что здесь и должен кончиться фильм.

Но происходит непредвиденное. Родители узнают подлог, лжесупругу предлагается немедленно покинуть дом, а над дочерью готовится жестокая расправа. Догадавшись об этом, коммивояжер, посторонний человек, не может уйти, не вмешавшись в «семейное дело». И он вступает в бой. Следует сильная и суровая мужская сцена,

она монтируется с трогательным женским эпизодом, в котором дочь исповедуется во всем матери и та, плача с ней вместе, тем самым прощает ее. Но то, что делает мать, не может и не хочет сделать отец. Его не разжалобишь, он должен блюсти честь семьи и обрушивает свой отцовский гнев на падшую... Сейчас он, сверкая глазами и сжав кулаки, слушает авантюриста, столь нагло обманувшего их всех, а на «обманщике» сказывается преобразующая сила новой морали, которую ощутил в своем сердце этот человек. И он с удивительной для себя силой и страстностью, с мужественной прямотой и суровостью начинает говорить о высшей правде своего поступка, о человеколюбии, которому должны подчиниться все остальные малые чувства. Мы видим, как этот заурядный человек касается облаков, его охватывает волнующее и благородное чувство содеянного долга, и он не только сам это понимает, но умеет убедить в новой для себя правде и другого человека.

Суровый крестьянин вслушивается в слова этого постороннего человека, так страстно защищающего его дочь, и делает самое неожиданное (хвала сценаристам!) — он громко зовет дочь и твердо, решительно говорит: «Твой муж уезжает, попрощайся с ним».

Да, есть бо́льшая правда, чем семейная, и она просыпается в душах людей.

Коммивояжер возвращается домой, все тут остается по-прежнему — те же сердитые возгласы супруги, не пожелавшей встать с постели, та же кухонная посуда, выскальзывающая из рук... Но уже не тот сам герой. Он наливает в кастрюлю молоко и долгим, сосредоточенным взглядом смотрит на нас. И мы видим по его глазам: пережитое не прошло бесследно, он спустился с облаков на землю, но здесь, на земле, он живет уже другой верой.

Эта вера — вера в силу и правду простого человека — стала душой всех лучших итальянских картин. Странно было услышать, что в самой Италии распространяется мнение о кризисе того киноискусства, которое, сделав пятнадцать лет назад четыре шага в облаках, зашагало потом семимильными шагами и будет идти вперед, если сохранит верность своему основному девизу — страстной любви к простым людям и глубочайшее уважение к их правде.

2

О том, что лучшие итальянские мастера по-прежнему придерживаются этих принципов неореализма, мы убедились, увидев три новые работы: «Дорогу» Федерико Феллини (1954), «Умберто Д.» Витторио Де Сика (1951) и «Крышу» того же режиссера (1956) — картины, родственные и близкие всепобеждающей любовью к человеку.

«Дорога» — это фильм мощной трагической силы; его суровые ритмы, медленное движение и сумрачный колорит сразу дают ощутить, что в замысле художника был не

лантливость Леонардо да Винчи. И как вершина его прекрасного труда перед нами возникла неувядаемая «Тайная вечеря».

Второй документальный фильм был посвящен известнейшему художнику современности Пабло Пикассо. Вот прошли в голубой гамме картины раннего периода его творчества: старый нищий, бродяги, акробаты, худенькие дети с мудрыми, печальными глазами, чем-то похожими на глаза самого Пикассо. Далее последовали картины в розовой гамме. Но благоухающий свежестью портрет девушки внезапно, волей автора фильма, сменяется чем-то страшным и бессмысленным. Образы чудовищные, как призраки сказок, вещи, порожденные глазами безумия... И этому искусству дряхлых (мне безразлично, как называется оно на самом деле) отдал такой художник, как Пикассо, столько часов и лет своей жизни!

«Я не ищу, я нахожу»,— сказал Пикассо, выразив этой фразой, похожей на парадокс, нынешнее credo своего творчества. Он пользуется приемом подчеркнутого примитивизма. Да, так пишут дети, руководствуясь инстинктом, потребностью созидания. Но взрослый современный человек не может стать ни ребенком, ни человеком каменного века. Он не может сменить свою психику. Он может д е л а т ь в и д, что он дикарь или ребенок, он может п р и т в о р я т ь с я ребенком. Но во имя чего? Поиска? Тогда не слишком ли много в этом хладнокровной рассудочности взрослого?

В этом творчестве от чужого имени нет подлинной свободы духа.

Моя любовь к Пикассо испытала горькие обиды. Но не стоит больше об этом. Тема — обширная, и на ходу, вероятно, не следует ее развивать.

Остается только, заканчивая изложение своих впечатлений, еще раз сказать, что сила лучших картин итальянских мастеров там, где демократические и гуманистические идеи находят себе воплощение в глубокой реалистической форме.

Ю. Глизер, М. Штраух

О том, что нам дорого

Мы не берем на себя смелость давать общую оценку современной итальянской кинематографии в целом. Не всё мы знаем о ней. Позволим себе ограничиться только некоторыми впечатлениями.

Вспоминается наше первое знакомство с итальянской кинематографией. Была объявлена одна из итальянских картин. Мы пошли на нее с некоторым недоверием — вот, думали мы, нам покажут очередное западное блюдо с какой-либо острой душещипательной приправой на фоне красивых итальянских ландшафтов.

И вдруг... совершенно неожиданный угол зрения! Никакой красивости, никакого сюсюканья! Кинообъектив властно втянул нас в самую гущу жизни, без всяких прикрас и сентиментов. Это поразило нас своей неожиданностью. А после того как мы увидели еще и еще несколько подобных итальянских картин, мы поняли, что успех самой первой из них был не случайным, что перед нами — целое направление.

Что же нас так привлекло в этих картинах? Нас обрадовал мужественный, почти хроникальный почерк режиссуры, не убоявшейся показать жизнь во всей ее неприглядности, такой, какая она есть. Нас увлекла фантазия драматургов, черпающая материал для своих суровых сценариев не из вымыслов, рожденных в тиши кабинетов, а из самой жизни простых людей.

В этих фильмах мы усмотрели даже что-то знакомое, близкое... Мы вспомнили первые годы становления советской кинематографии. Нашу творческую юность в искусстве мы прожили вместе с Эйзенштейном. Нашей первой работой в кино была картина «Стачка», которую многие уже теперь не помнят, но мы-то хорошо помним и знаем, что именно фильм «Стачка» предопределил рож-

простой рассказ о злом циркаче, в руки которого попала девочка-подросток, а нечто значительно большее.

Герой фильма — Дзампано, мрачный силач, который, выступая в цирке, перевязывает себе цепью грудь и вздохом разрывает ее. В том мире, где он живет, физическая сила — главное условие превосходства над людьми, и Дзампано это свое превосходство всегда показывает. Сила сделала его устрашающей фигурой, она позволила ему не считаться с другими людьми и полагаться в жизненной борьбе только на самого себя.

Дзампано впервые является в фильме, чтобы купить у нищей крестьянки-вдовы ее вторую дочь (та, которую он купил в прошлом году, умерла). Облокотившись о дерево, он разглядывает тусклым, тяжелым взором Джелзомину, хрупкую девочку-подростка с испуганными круглыми, будто нарисованными глазами. Ему все равно, кого брать себе в помощники — выучить он может всякого.

И мы видим это учение... Джелзомина повторяет после своего хозяина цирковой зазыв, и если говорит не совсем точно, то он прутьями хлещет ее по голым ногам. Собаку, наверно, он стал бы учить так же. И, действительно, у Джелзомины появляется какая-то собачья покорность и преданность своему хозяину. Сопротивляться этому страшному человеку она не может не только потому, что он в десять раз сильнее ее, а еще и потому, что она не существует для него как человек. Сделав ее в первую же ночь своей женой, он в ее же присутствии сговаривается с проституткой и уезжает с ней, повелев Джелзомине ждать.

Втянув голову в плечи, сгорбившись, сидит на панели дороги девочка, точно нахохлившаяся больная птица, сидит так, наверно, очень долго, к ней подходят дети с едой, а она вскакивает и бежит, прижимаясь к домам. На пустыре она видит своего спящего хозяина, разметавшего руки и ноги. Девушка присаживается поодаль, боясь подойти к нему и в то же время полная женской обиды на его измену. Она даже укоряет его, а он, не слушая этих слов, зашвыривает ее в кузов своей самодельной машины и пускается в путь.

...И мы видим глаза этой девушки, глядящей в небо, в них не только испуг и безропотная покорность, в них сияние молодой любви к жизни. Недаром Джелзомина не уходит от Дзампано. «Мне нравится быть артисткой»,— говорит она.

У этого существа есть талант, а талант неотделим от любви к жизни и любви к человеку. Жалкое и прекрасное каким-то причудливым образом перемешаны в душе Джелзомины. Актриса Джульетта Мазина с огромной силой душевного проникновения создает этот сложный, очень тонкий образ.

Рядом с огромным, тупым человеком, перевязывающим грудь цепью и медленно идущим по кругу арены, выступала сияющая радостью Джелзомина. У нее был выпачкан краской кончик носа и намалеваны трагическим изломом клоунские брови, она колотила в барабан, что-то

выкрикивала и вся сияла от счастья быть артисткой, смешить, радовать людей. Около нее толкалась куча ребят, и однажды ее даже потащили к больному ребенку, чтобы она его развеселила...

Это одна из наиболее потрясающих сцен фильма — режиссер приоткрывает завесу над той стороной жизни, которая чаще всего за пределами искусства. Идет свадьба, на нее зовут и бродячих циркачей. Весь многоэтажный нищенский дом ликует в пьяном веселье. И дети, охваченные общей радостью, тащат по лестницам и коридорам веселого клоуна Джелзомину и с криками: «Рассмеши его, рассмеши его!» — вводят в большую, темную и почти пустую комнату, в углу которой полусидит в постели больной мальчик. Он медленно поворачивает голову, и мы видим его мертвенное, продолговатое лицо и большие, остановившиеся круглые глаза. Видим мы и то, как Джелзомина, начавшая было свою клоунскую игру, застывает на месте. Только миг тянется эта сцена — в комнату врывается с сердитым криком мать и выгоняет всех. Но кажется, что этот миг останется в памяти навсегда, будто мы заглянули в самый тайник бесчеловечного существования людей и увидели в этом страшном ребенке жертву жестокой нищеты, голода, бесправия, жертву смертоносной силы, сделавшей этого мальчика ненормальным... И, вспоминая страшное видение, мы особенно пристально смотрим теперь в блестящие, круглые, точно прыгающие глаза Джелзомины. У этой девочки в душе была искра, которая разгорелась на наших глазах. Музыка — вот что нужно было этому существу, не умеющему еще рассуждать, чтобы выразить свою душу, и эта встреча с музыкой состоялась. Джелзомина услыхала веселую песенку, которую пел бродячий клоун Матто. Она легко сдружилась с этим ловким, быстрым, добрым и веселым малым. Зато его свирепо возненавидел силач Дзампано. Он встретил клоуна Матто, как старого и ненавистного врага, а тот начал весело подтрунивать над ним, иронизируя над тупой и чем-то даже комичной в своей ожесточенности злобой. Причины взаимной вражды силача и клоуна не знали и мы. Но ясно было одно: Дзампано должен был ненавидеть Матто, а Матто должен был хохотать над Дзампано. Тут столкнулись два человеческих типа — мгла и свет, человеконенавистничество и человеколюбие. С каким исступлением Дзампано гонялся за клоуном и как тот ловко изворачивался, радуясь, что злит этого быка с налившимися кровью глазами, и торжествуя над ним с ощущением радости, той радости, истоки которой в неизбывном народном оптимизме и жизнедеятельности.

После того как Дзампано сел в тюрьму, между Матто и Джелзоминой завязалась дружба — он ее учил своему веселому ремеслу и поражался ее способностям, он ей говорил о жизни и как-то, подняв с земли камешек, сказал, что и камешек для чего-то в жизни нужен. Девушка поняла, о чем он ей говорит, — он предлагал ей работать вместе, но, когда увидел, как в задумчивости остановились ее глаза, сразу понял, что Джелзомина хочет

дение «Броненосца «Потемкин», получившего всемирное признание. «Стачка» была первым смелым обращением к живой, реальной жизни в советской кинематографии.

Сейчас даже трудно поверить, что в те годы существовали кинематографические «заповеди», предписывавшие снимать лишь то, что отвечает требованиям фотогеничности. Считалось, что на экране могут хорошо получиться рояль с его полированной поверхностью, автомашина или, скажем, мостовая, политая дождем и отражающая вечерние огни, и т. д. А реальная, обыденная жизнь с ее обыденными атрибутами оставалась за пределами этой роковой «фотогеничности». Картина «Стачка», повествующая о рабочем революционном движении в России, ломала все эти предрассудки, выводила молодую советскую кинематографию на новую широкую дорогу.

Очевидно, в борьбе с противоположными взглядами, тенденциями, вкусами утверждает себя и новое реалистическое направление послевоенной итальянской кинематографии. Нас очень радует, что в этой борьбе прогрессивные итальянские мастера пользовались и нашим опытом. Нам дорого признание итальянских режиссеров о том, что на них оказали большое влияние советские кинофильмы.

Прошлым летом мы были в Италии и сейчас особенно хорошо понимаем, как легко было бы поддаться очарованию этого голубого неба и оторваться от земли, от противоречий и печалей повседневной жизни. Мы глубоко оценили мужественных художников Италии.

В заключение нам хочется отметить одну особенность в режиссерском искусстве Де Сантиса. В фильме «Нет мира под оливами» мы обратили внимание на выразительную и «скульптурную» игру артистки Бозе. А когда вслед за тем нам довелось познакомиться с фильмом «Девушки с площади Испании», мы удивились, что та же актриса в других режиссерских руках как бы «потухла», стала

ординарной. Тогда мы поняли, что то было делом рук режиссера-чародея, который великолепно умеет работать с киноактрисами. Он их «делает», лепит, как скульптор. В своих фильмах он воспевает женщину.

Может быть, это случайная удача? Нет. Поглядите на героиню «Горького риса», и вы вновь убедитесь в этой особенности режиссерского мастерства Де Сантиса.

Наконец еще одним подтверждением этого наблюдения явилась для нас недавняя встреча с участницей итальянской делегации на кинофестивале в Москве, актрисой Сильваной Пампанини. Мы с интересом наблюдали за нашей гостьей во время дружеской встречи в Доме кино и никак не могли угадать в этой веселой, даже озорной итальянке ту красавицу мадонну, которую создал из нее Де Сантис в роли Анны Закко.

Вы скажете: что же тут удивительного, в этом и состоит работа актера! Это верно, но, к сожалению, такая выразительная лепка характера, особенно у актрис, совсем не часто встречается. И в этом «превращении» мы опять усмотрели режиссерскую руку Де Сантиса — чудесного ваятеля женских образов.

...Прошедшая в Москве Неделя итальянских кинофильмов показала нам, что, конечно, не все единно в итальянской кинематографии, не все достойно восхищения. В фильмах «Хроника одной любви», «Чувство» явно проглядывают иные увлечения. Чувствуется влияние Голливуда с его коммерческим уклоном. Внимание приковано к любовным перипетиям красивой женщины, к убийствам и темным инстинктам человека, все это смакуется долго и подробно.

Мы представляем себе, что итальянским неореалистам приходится утверждать свои взгляды в искусстве в беспрерывной и довольно сложной борьбе с теми, кому все прогрессивное не по душе. Тем почетнее их творческие победы. Тем больше успехов мы им желаем.

остаться с Дзампано, и ушел от нее легкой, прыгающей походкой, несколько раз оглянувшись и помахав ей рукой.

А она хотела, конечно, уйти с ним, но должна была остаться с Дзампано. Почему? Ответить на этот вопрос — значит раскрыть сердцевину фильма, понять самую сущность сложного образа Джелзомины.

Конечно, не рабская преданность и женская покорность удержали ее около того человека, от которого она уже однажды убегала, который только истязал и обижал ее, — уйти от такого изверга было бы делом самым естественным. Девушку удерживало какое-то другое, почти инстинктивное чувство. Она еще его не точно понимала и тем не менее подчинилась ему. Этим инстинктом было ч у в с т в о   д о л г а, каким-то неведомым образом создавшееся у этой девушки.

Вернее всего происхождение этого чувства объяснить в ее ощущении, что за всем грубым и скотским, чем наполнена была душа Дзампано, она уловила в ней какие-то чуть живые следы человеческого, и это ее привязало к нему, убеждало ее, что она, маленькая, жалкая, забитая девчонка, нужна этому грубому, жестокому бродяге.

Незабываема ночная сцена в монастыре, когда девушка вслух отдавалась мечтам и спрашивала Дзампано, мечтает ли он, думает ли когда-нибудь о жизни. С каким презрением и грубостью он отвечал ей, но в самом вопросе была смелость, которой он не ожидал, и взор этого человека стал необычно сосредоточенным.

Смелость Джелзомине придавал ее талант, ее восторг перед жизнью, ее неодолимое влечение к людям и любовь к ним. Как патетично Джелзомина играла на своей любимой маленькой медной трубе, каким гимном жизни и солнцу звучали звуки песни, которую когда-то ей пел клоун Матто, и как восторгались девушкой окружившие ее кроткие монашенки, на постных лицах которых тоже появилось что-то подобное радости жизни. Джелзомина совсем преобразилась, с удивлением мы видели, что эта девушка действительно талантлива, что ей доведется осветить сумрачные души людей светом жизнелюбия. И ее робкая фигурка выпрямилась, смешные, испуганные глаза загорелись смелым и победным огнем. Она играла, и в музыке выливалась вся ее молодая душа.

А ночью Дзампано разбудил ее и велел просунуть тоненькую руку за решетку, где лежали какие-то ценные монастырские вещи. И, когда она молила этого не делать, каким отвратительным насилием было то, что он все же заставил ее украсть вещи.

Этот человек был глух ко всему человеческому. Ожесточенность будто давала ему право на любой поступок. В этой злобе было что-то трагическое, будто он мстил за то, что сам был изуродован жизнью. Актер Антони Куинн раскрывал в этом образе тот масштаб (мы бы позволили себе сказать, тот шекспировский масштаб), который рождается только тогда, когда в личности человека пульсируют грозные силы времени, когда судьба одного выражает судьбу многих.



«ДОРОГА»

И вот происходит главный бой с ненавистной светлой силой жизни, долгожданный и обязательный бой. Дзампано встречает на дороге Матто и бьет его. И это видит Джелзомина. Дзампано бьет Матто, бьет со звериной жестокостью, с сумасшедшим исступлением. Эта страшная сцена идет под трагический стон Джелзомины; девочка не может от потрясения кричать, но кричат ее глаза, ее искривленный гримасой мучения беззвучный рот, кричит ее душа. А Дзампано продолжает свое чудовищное избиение — и уничтожаются сразу две души: добрый, веселый парень и девочка. Ее сердце обливается кровью, она видит то, чего нельзя видеть, чего не должно быть среди людей. Девочка сходит с ума. Молодая Джульетта Мазина достигает в этой сцене подлинных высот трагического.

У Джелзомины будут просветы сознания, мы еще раз увидим ее светящиеся радостью глаза, когда она поднимет с подушки голову, узнает солнце и улыбнется ему. Но взор ее снова помутнеет. Дзампано, которому психически больная партнерша не нужна, уедет от нее тайно, в то время когда она спит. Он оставит ее вещи и, влезая в машину, увидит маленькую медную трубу Джелзомины. И произойдет нечто необыкновенное — этот человек с железным сердцем, глухой ко всякой любви и добру, положит около спящей девушки ее музыку. Как поразительна эта деталь в сценарии Ф. Феллини и Т. Пинелли, как много она раскрывает в процессах, происходящих в душе этого звероподобного человека!

Но можно ли теперь так назвать Дзампано? Он по-прежнему нервными шагами ходит по цирковому кругу, он методично говорит те же слова и тяжелым вздохом рвет цепь, но все это делает в каком-то отупении. При этом кажется, что человек погружен в свою думу. Проходит время, и мы снова видим, как он ходит и ходит по кругу и на его худом черном лице — постоянная безучастность ко всему окружающему. Жив ли этот человек? Потом мы видим Дзампано бредущим по улицам, рас-

Алексей Консовский

«Чужое» и «свое»

Я хочу говорить об итальянских фильмах не только как зритель, но и как участник создания русских вариантов этих фильмов, или, иначе говоря, «дубляжа».

Приступая к воссозданию порученной тебе роли на русском языке, испытываешь трепетное беспокойство. Ты озабочен одним: не испортить! В рабочем периоде ты видишь картину, разобранную на куски, на детали, пристально всматриваешься в нее, и тебя поражают все новые и новые открытия. И когда наконец ты можешь сказать себе: все понятно в каком-то небольшом куске, тогда пытаешься произнести первое слово.

Так было со мной, когда дублировались фильмы «Похитители велосипедов», «Мечты на дорогах», «Рим в 11 часов», «Дайте мужа Анне Заккео» («Утраченные грезы»). Отчаянно хотелось, чтобы слово не звучало привычно, по-твоему, по-актерски. И если твой голос считают красивым, то хочется «убрать» всякую красивость, чтобы не было тебя, как такового, в этой роли. Мне кажется преступлением давать «гастроль за кадром». И когда, наконец, начинаешь дышать и мыслить одновременно с основным исполнителем, тогда получаешь право говорить свободно. И, если в результате тебя не заметили в этом труде, это значит, что тебе что-то удалось.

Утверждаю, что для нас, многих актеров, имевших отношение к русскому варианту итальянских фильмов, работа в них была большой школой. Разумеется, необходимо одно условие — подлинно творческое отношение к этой работе. Говорю это в два адреса: кинoскептикам, презирающим наш закадровый труд, и тем немногим из молодых, кто после первой отснятой роли становится гением. И если этим последним все же приходится иногда заняться работой, прозаически именуемой «озвуча-

нием», то, дай бог, если они научатся произносить у микрофона несколько слов подряд. В то же время мы видим образцы истинно творческого отношения актеров, дублирующих во многих фильмах: Б. Оленина во франко-итальянском фильме «У стен Малапаги», Р. Плятта во французском фильме «Господин Такси», Н. Никитиной — в нескольких работах, З. Гердта в фильмах «Полицейские и воры» и «Фанфан-Тюльпан», А. Караваевой в фильме «Красное и черное», и многих других.

Работа в итальянских фильмах требует от нас, актеров, бережного отношения к слову, к его точному и человеческому (неактерскому) звучанию, к умению ясно выражать мысль, понимать законы подтекста, так часто здесь применяемого. Еще и еще раз оценивать скупость внешних выразительных средств, за которыми большой внутренний мир.

Почему же нам, русским, советским работникам искусства, все это в прогрессивных итальянских картинах становится близким и понятным? Да потому, что именно наше искусство в поисках жизненной правды прокладывало новые пути: в литературе — Пушкин, Толстой, Чехов, Горький; в живописи — Репин, Суриков, передвижники; в театральном искусстве — Художественный театр, когда он занимался поисками нового, и многие его студии, когда они искали и двигались вперед.

И потому больно слышать: «Ах, итальянские фильмы!», «Как играют в итальянских фильмах, не то, что наши артисты!» и прочее. Слишком восторженные поклонники итальянского кино забывают наши фильмы Пудовкина, Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга, Ромма, Герасимова, Райзмана, братьев Васильевых, Хейфица и Зархи, фильмы, где главным был образ простого человека, любовь к человеку. Может быть, это и было в свое время школой для сегодняшнего итальянского реализма в кинематографии?

Мне довелось работать в русском варианте над тремя ролями, созданными глазами он беспрерывно смотрит по сторонам. Кого он ищет? И вдруг останавливается, услышав песню. Дзампано услышал песню! Это, кажется, песня Матто, песня, которую пела Джелзомина, он узнает мелодию и подходит к девушке, которая поет песню. И та ему рассказывает, что эту песню пела бродяжка-дурочка, пела и играла на трубе. Она умерла пять лет тому назад.

...И сцена страшного опьянения Дзампано и драки, злобной, бессмысленной, и хоть нет уже той силы, как прежде, и его вышвыривают ночью из трактира, но бешеная сила клокочет в нем и он даже бьет своего собутыльника, сворачивает ударом ноги тяжелую урну и, задыхаясь от злобы, орет на всю улицу: «Мне никто не нужен!» И уходит, шатаясь, в темную даль. Последний раз мы видим его распростертым на берегу моря. Дзампано громко, с каким-то лающим звуком плачет. Черное ночное море подкатывается к человеку белой каймой пены, волна за волной, а человек перед лицом мира казнит себя, плечи его вздрагивают от глухих рыданий. Нет ему пощады и прощения.

Велика вина Дзампано. Этот человек, как и миллионы других бедняков, пошел на бой за существование, но борьба, вместо того чтоб объединить его с другими такими же бедняками, ожесточила его, он возненавидел всех, стал волком среди людей, усвоил закон хозяев жизни, будучи ее работником, внес в мир правды страшную ложь насилия, свел всю свою жизнь только к пользе для себя, попрал все законы долга, солидарности и, возненавидя людей, совершил самое страшное преступление — предал народ и оскорбил человека.

Казнь преступника, конечно, могла бы быть общественной. Но что может быть бóльшим наказанием, чем голос человечности, ворвавшийся в звериную душу самого преступника! Именно великая сила человечности наносит смертельный удар этому звероподобному существу. Он уже не может и не хочет жить.

Он, которому открывался путь к жизни, он, ради которого Джелзомина, не сознавая этого, шла на подвиг, теперь в муках понимает все это, он стал думать и заплакал — впервые за всю жизнь. Это слезы возрождения человечности, и слезы на могиле собственной жизни, слезы, которые не вызовут ничьего сожаления, а только чувство победы, да, победы, потому что торжествует человечность и наказывается человеконенавистничество, потому что большая правда жизни живет в народе и народ великим судом казнит изменника Дзампано.

3

Значение неореализма не только в том, что он поднимает глубинные пласты жизни. Сила этого искусства — в его активном вмешательстве в жизнь, страстном и сильном воздействии на души людей, не побоимся сказать — в учительстве.

Зритель этих фильмов чувствует себя не только свидетелем человеческих трагедий, не только лицом, сочувствующим бедам героя, но где-то, в чем-то и виновником этих бедствий. Большое искусство всегда поднимает ответственность человека перед другими людьми, клеймит постыдное равнодушие, которое возведено в закон буржуазной морали.

Если позорна ненависть к людям, то не менее позорно и равнодушие — общественное равнодушие, выращенное условиями эксплуататорского общества, и личное равнодушие, порожденное тяготами борьбы за существование, лишающее человека того высокого долга, который зовется «чувством локтя».

Трагической жертвой этого равнодушия является старый, честный Умберто Д., выброшенный государственной машиной, как отработанный материал, и оказавшийся на склоне жизни в пустыне равнодушия, в полном одиночестве.

Умберто Д.— герой нового фильма режиссера Де Сика, но этого человека не хочется даже называть героем. Это один из сотен тысяч обездоленных людей; кажется, что само упоминание об искусстве, об актерском творчестве не подходит к этому образу. И становится ясным, почему Де Сика поручил эту роль не профессиональному актеру, а пожилому человеку, профессору Флорентинского университета Карло Баттисти. Режиссер увидел в нем живое воплощение своей темы и создал произведение, в котором нет никакого вымысла, а одна лишь документальная правда, но показанная с такой глубиной сочувствия, с такой горячей любовью к человеку-труженику, что сам документализм фильма насыщается волнующей поэзией, достигает масштаба социального обобщения и с силой ударяет по людским сердцам.

Этот фильм об одиноком, больном и нищем старике начинается совершенно неожиданно внушительной, бурной демонстрацией, которую разгоняет полиция. В первую минуту мы даже не замечаем, что протестующая, негодующая толпа, пришедшая со своими требованиями к зданию парламента, сплошь состоит из глубоких стариков. Не замечаем потому, что сила общего возмущения и гнева становится силой каждого участника этой демонстрации.

Начало фильма ясно говорит об основной линии борьбы, об основном конфликте, на котором должно строиться все дальнейшее движение картины.

Мы говорим «должно строиться», а не «строится»: полиция дубинками разгоняет демонстрантов, и тема — старые труженики и государство,— так смело заявленная вначале, обрывается. Не это ли обстоятельство подразумевал Карло Лидзани, когда, называя фильм «Умберто Д.» «смелым», говорил, что он «свидетельствует о том, насколько деятелям итальянского искусства необходима свобода... которую наш общественный строй и нынешняя ор-

ными Массимо Джиротти («Мечты на дорогах», «Рим в 11 часов», «Утраченные грезы»). Нельзя не сказать о громадном эстетическом наслаждении, когда тщательно изучаешь работу этого артиста. У нас иногда принято говорить во время репетиций в театре и кино: «Говорите, как в жизни, и ничего не играйте». Мне кажется, такие указания абсолютно непрофессиональны. Можно ли отрывать результат, на первый взгляд простой, от громадной, глубокой, искусной работы, предшествующей этому результату? Можно ли исключать едва ли не самый главный компонент — сценарий, детально разработанный, точно рассчитанный, где линия каждой роли точно выверена, где диалог скупой, сжатый, но полон глубокого содержания, где немногие слова точно отобраны из множества?

Да, такая разработка сценария плюс огромный режиссерский и педагогический опыт дают право иным режиссерам обходиться иногда даже без профессиональных актеров.

Теперь некоторые наши советские режиссеры, и не только молодые, следуя этой «моде», грозятся снимать фильмы без актеров или, в лучшем случае, снимать актера только однажды, в типажном его качестве, но ведь это уничтожило бы искусство перевоплощения!

На мой взгляд, было бы большой ошибкой так примитивно решать актерскую проблему. Незачем механически переносить из итальянского кино в нашу кинематографию эти — я убежден, временные — увлечения. А главное — нельзя отказываться от реалистического опыта нашего киноискусства, забывать пройденный нами путь!

...Возвращаюсь к разговору о Массимо Джиротти и в доказательство важности четкой разработки сценария сошлюсь на его работу в фильме «Чувство», которая очень огорчила меня. Мы знаем, что режиссер Висконти создал ряд замечательных фильмов. Но в люкс-фильме «Чувство» в блеске его красок, среди эффектных мизансцен я едва раз-

глядел очень любимого мной артиста Массимо Джиротти: он присутствует и его нет. Джиротти забыт режиссером в увлечении красками. И кажется, что в этом сюжете ему делать нечего. Обидно было также увидеть, что талант Джиротти растрачивается на криминально-салонную драму «Хроника одной любви». Да, основная движущая сила актерского искусства — сценарий! Это доказывают в одинаковой степени и лучшие итальянские и лучшие наши, советские фильмы.

Если вы, товарищи драматурги, хотите, чтобы наши актеры хорошо играли, сделайте так, чтобы им было чт6 играть, не допускайте, чтобы актеры тратили репетиции на кустарное сочинение текста, то есть занимались не своей работой. Так бывает!

Я поделился своей радостью и своими огорчениями в связи с итальянскими фильмами. И если кто-то согласится со мной, хотелось бы, чтоб его радость и его огорчение не были бы праздными, а опыт обмена творческими идеями научил всех нас трудиться ради подъема советского киноискусства.

М. Прилежаева

Естественность

Я посмотрела две итальянские картины: «Умберто Д.» и «Дорога». Очень разные картины, и в то же время им обеим в высшей степени свойственно то, что, мне кажется, создает прелесть итальянского киноискусства. Это — естественность. Естественность действия, ситуаций, диалогов, человеческих чувств.

В игре актеров нет ни тени позы. Веришь каждому жесту, слову, поступку. Любишь, негодуешь, сочувствуешь. На экране — жизнь. Но какая печальная жизнь!

ганизация нашей кинематографии допускают пока лишь в чрезвычайно ограниченных рамках».

Но и в этих ограниченных рамках режиссер совершает подлинный гражданский подвиг, когда, обязанный обойти молчанием тему равнодушия государства к своим труженикам, разворачивает потрясающую по драматизму картину общественного равнодушия к человеку.

...Эти старые люди, только что так уверенно шедшие с протестом и требованиями, теперь, в одиночку, совсем беспомощны и жалки, и у них хватает мужества только на то, чтобы скрывать друг от друга свою постыдную нищету. Каждый живет для себя и не может протянуть руку помощи другому, иначе ко дну пойдешь сам, — все держатся на поверхности жизни из последних сил. С какой жадностью едят эти старики за длинным столом харчевни! Не ест только один Умберто. Он опускает свою тарелку на пол, чтоб покормить единственного друга — дворняжку Флайка. С какими предосторожностями он это делает — собак в столовую водить нельзя! И когда какая-то местная начальница замечает нарушение правил, с каким вульгарным шиком она орет на Умберто и грозит ему, что не будет больше пускать его! И этот голодный бедняк с лицом ученого (вот где уже начинает оправдываться выбор исполнителя роли) должен смолчать, должен уйти и продать по дороге часы другому бедняку, уже потерявшему свое человеческое достоинство и ставшему профессиональным нищим.

Но Умберто не может так уронить свою трудовую честь. Да, отчаяние доведет его до этой мысли, он станет у колонны собора и протянет руку прохожему, но как он испугается, когда ему протянут монету, и как лихорадочно повернет руку тыльной стороной ладони вверх. Хитря с самим собой, он заставит «служить» собаку со шляпой в зубах, но как стремительно вырвет у нее шляпу, увидя идущего навстречу бывшего сослуживца.

И равнодушие, все то же равнодушие — все жмут руку, говорят ничего не значащие слова и проходят мимо. С какой скорбной сдержанностью рисует все эти сцены Де Сика, как стоически тверд Умберто Д., но все более напряжены наши нервы и встревожена душа за судьбу почти родного человека.

Только одна человеческая душа рядом с ним — это черноглазая, задумчивая девочка, служанка Мария. Мария Пиа Касильо, тоже ставшая актрисой только с этой роли, передает с поразительной тонкостью душевную чистоту этой простодушной крестьянки. Это еще одна жертва равнодушия. И над двумя людьми, похожими друг на друга детской бесхитростностью, царит распутная баба, сдающая свои комнаты парочкам на час, наглая хамка, с трудом скрывающая свою породу под обликом светской дамы. Сколько горького сарказма в сценах, когда хозяйка, окруженная пошлыми гостями, заливчато поет для своего жениха и с хохотом отсылает назад деньги Умберто: ей нужно выгнать этого нищего, пусть берет назад свои гроши и убирается. И сколько горячего человеческо-



«УМБЕРТО Д.»

го сочувствия в сцене, когда больной Умберто поднимается с постели, выходит на балкон, смотрит вниз на идущий трамвай — земля туманится, кажется, она тянет к себе, миг и... Но взгляд Умберто падает на спящего пса, и больной старик идет назад.

Конечно, трогательно видеть любовь одинокого человека к маленькой собачонке, но не эти чувствительные струны хотел тронуть Де Сика в душах зрителей. Цель режиссера куда более серьезна. Человек, который не встречает со стороны окружающих никакой нравственной поддержки, озабочен судьбой собаки.

Он переполнен чувством сострадания, в нем сознание долга, ответственности так велико, что, не исполнив своей обязанности перед любимым псом, не устроив его будущего, он не может рассчитаться с ненавистной жизнью. Он идет к людям, которые берут на кормление собак, он отдает им все свои деньги, вещи — белье, чемодан,— а те допытываются, надолго ли он оставляет им собаку, и, кажется, догадываются, что этот человек не уезжает, а хочет умереть. Ведь только в таком случае можно быть столь щедрым, но эта мысль их не тревожит: в конечном счете, каждый волен поступать так, как ему заблагорассудится. Деловых содержателей собачьей своры, мужа и жену, беспокоит другое — малый доход, который они получат за прокорм собаки. И они угрюмо копаются в чемодане и делают про себя какие-то выкладки. Какой разительный контраст — человек, с волнением и мольбой



С. Гиацинтова

Черты стиля

В лучших творениях современной итальянской кинематографии прежде всего радует высокий реализм исполнения. Вот чем в первую очередь близки и увлекательны эти произведения для нас, учеников и последователей К. С. Станиславского.

Многое в итальянском кино поучительно для советских актеров и режиссеров. Мне нравится их умение отобрать детали, воспользоваться ими для выражения идейной сути произведения. Мне кажется, глубоко неправы те, кто усматривает в этих картинах элементы натурализма. В тех произведениях, с которыми я имела возможность ознакомиться, детали отобраны скупо, с большим вкусом и через них раскрывается самое важное, самое главное. Даже такая спорная картина, как «Дорога», производит глубокое впечатление высоким мастерством исполнения.

Огромное впечатление произвела на меня кинокартина «Машинист». И не только исполнением главной роли — игрой Пьетро Джерми. Еще больше поразил меня мальчик Эдоардо Невола — исполнитель роли младшего сына. Вот что характерно в его игре для всего стиля итальянской кинематографии в целом: мы, зрители, вовсе и не умиляемся его возрастом, как это обычно бывает по отношению к таким юным исполнителям, нас захватывает его поведение. Свою роль он проводит скупо, выразительно — в том же стиле, что и исполнитель главной роли.

Какой превосходный пример органического единства стиля!

Примечательно в работе итальянских кинематографистов и отсутствие в их лучших произведениях догматизма, так называемого указующего перста: они не подчеркивают идею картины, не разъясняют ее, но она ясно, ярко выражена в самом образном строе их высокого реалистического искусства.

Назым Хикмет

Не сбиваться с пути!

Говоря о современной итальянской кинематографии, я имею в виду не только картины, показанные на фестивале, но и «Рим — открытый город», «Рим в 11 часов», «Похитители велосипедов», «Полицейские и воры»... Эти произведения прежде всего правдивы — они дают живое изображение человека, без прикрас, без лакировки. На простой фабуле дается решение очень сложных социальных вопросов.

Я думаю, что на развитие реалистического искусства Италии оказали влияние хорошие традиции старых советских кинопроизведений, таких, как «Депутат Балтики», «Броненосец «Потемкин», трилогия о Максиме.

Мне очень нравятся итальянские фильмы и своим лиризмом, поэтичностью, тем, что они свободны от ложного пафоса, ложной монументальности. Мне нравится, что в центре стоит человек с его хорошими и дурными чертами.

Я думаю, что творческому успеху итальянских кинематографистов содействует и то обстоятельство, что они не стремятся в одном фильме (на протяжении 90 минут) затронуть все решительно вопросы: начиная с астрономии и затем, пройдя через гастрономию, закончить борьбой за мир. Они не чувствуют такой обязанности — и это очень хорошо для художника.

Я горячо желаю, чтобы итальянские кинематографисты, в своих лучших произведениях щедро обогащающие мировое прогрессивное искусство идеями гуманными, поэтичными, продолжали и дальше идти той же дорогой, не сбиваясь с пути.

уговаривающий забрать все его вещи и деньги только для того, чтобы обеспечить существование пса, и люди, умышленно не желающие заметить, что перед ними будущий самоубийца, и озабоченные только своей наживой. Люди ли это? Режиссер великолепно монтирует хмурые лица супругов с злобной мордой огромного бульдога, бешено лающего и оскаливающего клыки на оробевшего, прижавшегося к своему хозяину Флайка.

Нет, Умберто не отдаст свою собачку этим типам, не оставит ее среди этих псов. Старик лихорадочно складывает вещи в чемодан и под злобные возгласы и свирепый лай уходит, ведя на поводке собачонку.

Какая тоска на лице Умберто и какое упорство в исполнении своего долга! А может, отдать Флайка девочке, которая, увидев веселую маленькую собачку, стала с ней играть? Оставить его, а самому убежать и исполнить то, что решено. Но примчались родители, обругали девочку — и Флайк снова заковылял в сторону своего хозяина. Умберто взял собаку на руки и сильно прижал ее к груди. Это чудовищно, что человек, у которого столько в сердце любви, столько хорошего и человеческого, одинок, нищ, бездомен, что он должен умереть, так как государство, взяв от него все, ничего ему не дало, когда у него иссякли силы, и вот он должен сам прервать свою жизнь. Не нужен не только он, не нужен и его любимый пес — так не уйти ли им вместе из жизни? Опущен шлагбаум, скопились у железной дороги машины и люди. Поезд, идущий на всех парах, показался из-за холма. Умберто, крепко прижимая собаку к груди, быстро идет вперед к рельсам. Устрашающе грохочут колеса паровоза, оглушительно кричит гудок, миг — и произойдет самоубийство. И вдруг мы слышим вопль, высокий, сильный, перекрывающий шум колес и сигнала, и видим, как собачонка, рванувшись всем тельцем, вырывается из рук Умберто и бежит прочь.

Вихрем проносится поезд мимо Умберто, и он уже мчится к собаке, которая сидит у шлагбаума и, оцепенев, смотрит на железную дорогу: жив ли хозяин?

И происходит бесконечно трогательная, радостная и очень значительная сцена. Старый Умберто молит Флайка простить его, собачка отбегает от старика, он ходит за ней и зовет ее, она прячется за деревья, отворачивается, а он протягивает к ней руку, жалко, растерянно улыбается и просит, просит простить его — ведь он хотел убить своего дружка. И Флайк подходит к Умберто, склонив голову, глядя исподлобья, старик тянется к своему псу, на лице его радость. Нельзя посягать на жизнь, и мы уже забываем о собачке и думаем о жизни самого Умберто, — нельзя посягать на жизнь, как она ни трудна. И кажется, что кризис миновал, ведь все осталось у Умберто Д. по-прежнему, но произошло духовное возрождение. Смотрите, что делает в финале фильма старик — это же чудо, он весело играет со своей собачонкой, они вместе прыгают, пляшут, а вокруг детвора; дети тоже прыгают и что-то

кричат. Солнце слепит нам глаза, и вся веселая группа скрывается в золотом мареве.

Все равно жизнь хороша!

А если бы режиссер смонтировал финал фильма с его началом, если бы закончил его демонстрацией перед зданием парламента,— не найдется ли теперь больше силы и мужества у старого Умберто Д., не смелее ли он пойдет в ряду со своими товарищами отстаивать свои человеческие права?

4

И, как бы отвечая на наше желание увидеть простого человека борющимся и побеждающим, Де Сика в содружестве со своим постоянным сотрудником сценаристом Чезаре Дзаваттини создал новый превосходный фильм — «Крыша».

В основе этой кинокартины тоже лежит факт, повторенный жизнью десятки тысяч раз, — молодые люди, поженившись, не имеют крова. Главными исполнителями этой картины тоже выступают актеры-непрофессионалы — дочь римского официанта Габриэлла Паллота и триестинский безработный Карло Листуцци. Безыскусность сюжета и подлинная естественность игры необходимы режиссеру, чтобы передать всю правду жизни. Кажется, что Де Сика совсем не прибегал к помощи воображения, оно ему здесь было бы не нужно, ибо вся творческая энергия была отдана другому — глубочайшему *пониманию* процессов современной жизни, стремлению художника раскрыть перед своими зрителями широкие горизонты социальной темы, которая может быть увидена в каждом рядовом, единичном факте.

В фильме «Крыша» Де Сика выступает как художник зрелой социальной мысли, ясных политических устремлений. Реализм творчества дал возможность режиссеру увидеть социальную диалектику действительности, и судьба отдельных людей предстала не изолированной, а связанной со всей системой общественного строя.

В этом мы видим принципиальную новизну фильма «Крыша».

Лирическая линия в отношениях молодых супругов, рабочего-строителя Натале и бывшей прислуги Луизы, показана в фильме с большой силой, но мы не станем прослеживать психологическую линию картины во всех ее деталях, а выделим ее содержание лишь там, где она выходит за пределы личной темы.

Засветился экран, пока что идут многочисленные титры, но большая тема фильма уже начата. Надписи плывут по фону, на котором картина широкого градостроительства. Стоят многоэтажные жилые корпуса в лесах, движутся гигантские строительные краны, спускаются на цепях огромные ковши, рабочие везут на тачках материалы — город после войны усиленно строится... Но вот кончаются титры, меркнет фон, и фильм начинается яркой и светлой сценой выхода молодоженов из церкви.

З. Аграненко

Беспокойные художники

Картина о современности — это, с моей точки зрения, всегда картина о жизни народа. Я мало знал про Италию, и встреча с первыми большими фильмами крупных мастеров прогрессивной итальянской кинематографии была для меня встречей с простыми людьми Италии. Мне сразу стали понятны и близки такие мастера, как Де Сика, Де Сантис, Росселини, Пьетро Джерми, Ренато Кастеллани. Я увидел доброту больших художников, их любовь и веру в человека. Я увидел безжалостный, ничем не прикрашенный рассказ о трудной жизни простых людей. Каждая из этих картин заставляет думать, она как бы царапает сердце.

Мне казалось тогда, как кажется мне и теперь, что это все сделано руками беспокойных художников, у которых души не заплыли жиром,— ведь заплывшая жиром душа не тревожится, не печалится чужой судьбой, она равнодушна!

Для меня все достоверно в лучших работах итальянских мастеров. Я не был в Италии, но думаю, что все это именно так, как показано в фильмах,— люди живут вот в таких домах, в таких лачугах, под этим небом, причем люди разные: сварливые, мечтательные, влюбленные, больные, сильные, гордые.

Но если они простые люди, то они всегда добрые, готовые помочь и помогающие друг другу. Человек отдает последний грош такому же бедняку, как он.

Для меня еще и потому дорого то лучшее, что есть в сегодняшнем прогрессивном итальянском кинематографе, что я вижу преемственность великих традиций мировой художественной прозы. Мне кажется, не случайно поэтому смелое обращение итальянских мастеров к людям из народа, которые и становятся героями картины «Умберто Д.» и других.

Работы итальянских кинематографистов показывают, что великое наследие Станиславского и Немировича-Данченко — достояние не только нашего русского, но и мирового искусства. Я с большим удовлетворением прочел в короткой статье Де Сика несколько строк, подтверждающих эту мысль. В лучших итальянских картинах мы всегда чувствуем глубокий подтекст, тот внутренний разговор между партнерами, который скрывается за произносимыми словами.

В нашей русской драматургии мне ближе и дороже всех Чехов, и мне было радостно узнать, что некоторые из присутствующих на фестивале итальянских артистов, имеющие за своими плечами много труда, поисков, успехов, прошли на своем пути и через драматургию Чехова, ставили и играли его пьесы. Артист Паоло Стоппа сказал мне, что он специально задерживается в Москве, чтобы посмотреть «Три сестры», без чего не может уехать в Италию.

Чеховская сердечность, лиризм, несомненно, оказали свое плодотворное влияние на передовую итальянскую кинематографию.

Как человеку новому в кинематографе, мне нравится предельно реалистическая манера лучших итальянских режиссеров в построении кадра. Здесь нет нарочитых композиций, здесь идет своего рода борьба с красивостью. Но вместе с тем камни Сицилии, выжженное солнцем плато, шершавые штукатуренные стены, часто безоблачное (такое нелюбимое кинематографистами) небо — все это служит великолепным фоном, на котором рельефно, сильно компонуются человеческие фигуры часто в черном, часто в лохмотьях.

Интересно, что, когда итальянцы берут просто адюльтерную историю, как «Хроника одной любви», несмотря на блестящую работу актеров и тонкость режиссера, в картине не находишь откровения — такая картина оставляет спокойным. А когда я вижу «Хлеб, любовь и фантазию» — картину хотя и неглубокую, но



«КРЫША»

Жить им негде, отец Луизы отказался принять молодых. Надо ехать назад, в Рим. Автобус мчится мимо огромных строящихся кварталов. За окнами автобуса — сплошная лента многоэтажных домов, тысячи, десятки тысяч квартир. А жить негде.

Нельзя жить и у родителей Натале. Здесь живут восемь человек в двух крохотных комнатах. Велик соблазн описать живущих здесь людей: притихшего, бессловесного старого отца, скорбную, добрую мать, ожесточенного жизнью, грубого зятя Чезаре, измученную, преждевременно постаревшую сестру, их детей; описать атмосферу этих комнат — тут все живет, дышит правдой... Но мы решили не задерживаться на описании и деталях, а прослеживать лишь основную линию фильма — судьбу молодых, вступивших в жизнь людей. Очень трогательна сцена молодых супругов, когда они, лежа рядом в общей комнате, глядят друг на друга, их глаза сияют влагой слез, это от того, что называется полнотой чувств, невыразимостью любви, и его ладонь, нежно касающаяся щеки Луизы, и ее материнская улыбка и шепот: «Спи, спи...». Им неловко выставлять напоказ нежность, а остаться наедине нельзя и сейчас. И вот они выходят во двор. Тут прохладно, сияет луна, и Луиза, по-девичьи стыдливо оглядевшись, обнимает Натале, а тот нежно прижимает к себе Луизу.

Жить в родительской семье нельзя — у сестры родился четвертый ребенок; Чезаре стал еще раздражительнее и грубее, и после очередного скандала молодые супруги решили уйти из дому.

И вот молодые люди, точно беженцы или погорельцы, идут с тачкой, нагруженной домашним скарбом, по шумным улицам города.

Жить им негде.

Человек, который своими руками кладет стены гигантских домов, сейчас униженно просит мастера разрешить ему на два-три дня поставить тачку с вещами в сарай. Но, если построить на окраине маленькую хибарку, если сделать это за одну ночь, установить четыре стены и прикрыть их крышей, то полиция уже не имеет права сломать такой дом, ибо жилец попадает под защиту закона и становится «домовладельцем». Главное — успеть покрыть дом крышей...

Рабочие-строители обещают Натале помочь всей бригадой.

С этого начинается главная часть картины — то, что можно назвать контрнаступлением Натале и Луизы. Пока что наши герои отступали под напором жизненных невзгод. Теперь, полные решимости добиться счастья, чувствуя свою ответственность перед будущим ребенком и воодушевленные поддержкой товарищей, они решаются на отчаянный, но необходимый шаг: рискнуть всеми средствами, вложить все силы и за ночь выстроить домик.

Начинается бой за жизнь, ибо крыша — это жизнь. Точно партизаны для ночной вылазки, собирается рабочая бригада, и начинается стройка, которую тут же приходится кончить. На мотоциклах врывается полиция и штрафует правонарушителя. И опять мы видим глаза Натале, горящие сухим блеском обиды, отчаяния, злости, и глаза Луизы, полные слез. Но теперь Натале сдаваться не хочет: все вещи на грузовик, кирпичи, кадку, лопаты, кроватную сетку, матрац, таз и еще что-то, и в путь. Они едут через весь город, мимо сияющих окон магазинов, на другую окраину, к железной дороге.

Место выбрано, соседи, проснувшиеся на шум, не протестуют, нет. Тут все отлично понимают друг друга. И снова начинается стройка, начинается сцена, заставляющая вас волноваться так, будто вы сами строите этот дом и для вас его строят. Все охвачены единым боевым

«КРЫША»



начисто лишенную банальности, полную изящества, поэзии и юмора, я отдаю предпочтение этой картине.

Поражает универсальность некоторых мастеров итальянской кинематографии. Исполнитель главной роли в картине «Машинист» Пьетро Джерми — он же и сценарист и режиссер фильма. Эдуардо де Филиппо — сценарист и исполнитель главной роли в фильме «Неаполь — город миллионеров»—знаком нам также и как драматург. То же самое — Де Сика, Де Сантис и другие. Вероятно, это происходит оттого, что итальянские художники не только талантливы, но и очень активны в творческой жизни.

Л. Косматов

Мастерство оператора

Режиссер, избирая основные художественные средства в постановке фильма, конечно, во многом предопределяет и его изобразительные задачи. Это общеизвестно. И вместе с тем своеобразие художественного почерка кинооператора накладывает значительный отпечаток на стиль и жанровый характер фильма.

Фильм «Умберто Д.», поставленный режиссером Витторио Де Сика, был снят оператором Альдо Грациати. Глубоко драматический сюжет дал возможность кинооператору сосредоточить внимание на психологических портретах, в первую очередь основного героя фильма — старика пенсионера. Вряд ли глубокие душевные переживания героя фильма были бы полностью донесены до зрителя, если бы оператор Альдо Грациати не нашел острого и своеобразного решения для показа выразительного лица Умберто Д. в сцене, когда он, вернувшись из госпиталя, ощутил безнадежность существования всеми покинутого старика, лишенного даже своего единственного друга — собаки. Высокое мастерство кинооператора, в совершенстве владеющего светом, и его

глубокое понимание пластики лица позволили нам увидеть в этой сцене безутешное горе, выраженное судорожной спазмой, когда, как говорят, у человека «комок в горле застрял». Ясность и кажущаяся простота изобразительного решения портретов Умберто и Марии (артистка Мария Пиа Касильо) свидетельствуют о большой, сложной и вдумчивой работе истинного художника.

В фильме «Дорога» (режиссер Федерико Феллини, оператор Отелло Мартелли) действие происходит в основном на натуре. Оператор избрал фоном для фильма пасмурную погоду, серость пейзажей, что соответствует настроению основных действующих лиц. Солнечные пейзажи избраны для моментов «кажущегося счастья» героини фильма Джелзомины (актриса Джульетта Мазина). Можно смело сказать, что выразительность пейзажа в этом фильме столь велика, что становится самостоятельным образом, который вместе с прекрасной игрой актеров отражает трагичность ситуации.

Своеобразен кинооператор Альдо Тонти, который в фильме «Без жалости» проявил себя великолепным мастером света, смело решающим на большом светотеневом контрасте глубоко драматические сцены. В этом фильме он использует для психологического воздействия большие темные массы в композиции кадра. Даже в сцене у церкви, снятой в раннее солнечное утро, первоплановая фигура, погруженная в тень, создает все тот же мрачный характер.

Кинофильм «Машинист», поставленный режиссером Пьетро Джерми и снятый кинооператором Леонидо Барбони, является, на мой взгляд, одним из лучших итальянских фильмов. Мастерство кинооператора в этом фильме характерно правдивостью воспроизведения эффектов света.

С большой выдумкой сняты портреты основных действующих лиц. Они сразу же, с самого начала фильма знакомят зрителя с характерами героев в тот момент, когда сюжет еще не развернут.

трудовым ритмом — идут по конвейеру рук кирпичи, кладутся первые камни, работа идет в полумгле, тихо, быстро, ладно.

В наступление пошел труд, а он умеет побеждать! В бой вступил коллектив, а это сила, которую одолеть нелегко.

Работа кипит, и стены уже поднялись на метр. Луиза носит ведро за ведром воду. Неужели успеют? Чем дальше идет время, тем напряженнее ритм работы и тем больше опасность не успеть...

Уже не раз мимо мчались грохочущие огненные экспрессы, точно вестники из мира власти и силы, и напряжение становилось еще сильнее. И вдруг один из рабочих упал прямо на стену и завалил ее. Велико отчаяние Натале — и новый напор работы, и решимость Луизы бежать к своим, звать Чезаре. И она вместе с приблудившимся мальчиком мчится по ночному городу, а ей вдогонку, точно ее встревоженная мысль, несется все нарастающая музыка. Лихорадочный стук в окно, и все домашние выбегают, Чезаре, забыв обиду, мчится на велосипеде, посадив Луизу на раму. Быстро переглянулись Натале и Чезаре, крепкое мужественное рукопожатие... Работать, работать, работать... Луны уже нет, время идет, и снова демоном зла проносится огненный экспресс. Луиза наливает Чезаре два стакана вина, и он приступает к делу: в работе этот человек тоже очень зол.

Обессиленная Луиза засыпает и через какое-то время просыпается: день! Четыре стены стоят, бóльшая часть крыши покрыта... Собирается толпа, останавливаются прохожие: «Молодцы, успели!» Люди выходят из домов и поздравляют с удачей нового соседа: «Молодец, молодец, успел!»

И вдруг возглас — полиция! Взметнувшаяся на холм, полная решимости фигура Натале — нет, он не даст ломать дом. В самый решительный момент каким-то мощным инстинктом вся толпа объединилась одной мыслью, одной волей: спасти дом, спасти семью, спасти жизнь!

Натале уже втаскивал в хибарку кровать, кто-то расстилал на ней постель, кто-то укладывал подушки, кто-то помогал Луизе снять платье. Молодая женщина-соседка отдала ей своего младенца и уложила в кровать, сюда же вошли отец и мать, последним вбежал Натале и плотно закрыл дверь, заслонив ее чем-то. Нет, он отсюда теперь не уйдет. А полиция появилась уже на холме и медленно спускалась вниз. Зять Натале — Чезаре вовремя соскочил с крыши, но треть ее еще не была готова, и сóлнце ярким лучом освещало комнату.

Люди собрались тесной толпой и молча, сосредоточенно следили за тем, чтó будут делать полицейские. Мы также сосредоточенно и с волнением следили за ними. Старший полицейский медленно обошел дом и постучал в дверь. Раздался гневный, решительный голос Натале: «Не открою!» Для того чтобы взломать дверь, полиции нужен был ордер на арест, а видимой причины для этого не было.



«КРЫША»

Полицейский подошел к окну, за его спиной была теперь большая, сосредоточенная толпа, и кажется, что мы тоже стояли в ней и видели тех, кто был в доме.

Трудно сейчас сказать, разглядели ли мы все лица, или только смотрели на лицо Натале, но кажется, в его широко раскрытых черных глазах светилась воля всех, тут уже была не мольба, а вызов. Абсолютная тишина и полная неподвижность толпы придавали этому вызову особую силу и напряженность.

Полицейский медленно поднял голову и посмотрел на просвет: покрыт дом крышей или нет, признать домовладение или снести стены? Наверно, это был тот случай, когда можно было решить и так и эдак. Но напряженная тишина и пылающий огонь в глазах таили в себе нешуточную угрозу, полицейский как-то обмяк, а может, у него в душе зашевелилось что-то человеческое. Во всяком случае, он взял только налог за дом и ушел.

Общая победа и общая радость. Медленно вдали прошел товарный поезд, завершая ритмический рисунок фильма темой покоя... А когда все разошлись по домам и муж и жена остались одни, они отошли на несколько шагов от своего домика и стали любоваться им.

Нет, они любовались не собственностью, а тем кровом, который позволит им строить жизнь, растить ребенка, любить друг друга и обязательно бороться, бороться и побеждать дальше. Об этом говорила финальная картина фильма — маленький квадратик вновь отстроенного домика и нависшая над ним громада многоэтажных домов — тех домов, которые выстроены руками рабочего человека и в которые ему самому доступа нет.

Последний фильм Де Сика смело и страстно говорит о правах творцов, строителей жизни, и эпиграфом к нему могли бы служить слова: «Как хорошо, должно быть,

Своеобразно решение городских пейзажей — они сняты камерой, установленной немного ниже «нормальной» высоты. В кадре ощущается некоторая тревога, нарастание драматизма от сцены к сцене, что соответствует ситуациям, сложившимся в семье машиниста Андреа.

Этот прием, а также световые решения оператора Леонида Барбони в полной мере соответствуют манере режиссера Пьетро Джерми, который точно и последовательно строит характеристику персонажей.

Фильм «Чувство» в большей своей части снят талантливым кинооператором Альдо Грациати. Оператору не пришлось довести работу до конца — он умер, и съемки были завершены Робертом Краскером. Изобразительный строй фильма, так же как и музыкальная сторона его, точно отвечает характеру раскрывающихся в нем чувств. По-праздничному приподнята характеристика начальных сцен фильма, происходящих в театре во время исполнения «Трубадура» Верди. Это торжество первых открытых демонстраций, дерзость вызова, брошенного итальянскими патриотами австрийским поработителям. Праздничная толпа, сверкающая нарядами, трехцветные букеты и те же три цвета итальянского знамени в летящих с галерки в партер прокламациях...

В другой изобразительной манере задумана и снята сцена прощания Ливии с маркизом Уссони, отправляющимся в ссылку. Суровые своды тюрьмы, черные одежды трактованы в скупой цветовой гамме. Одетая в траурное платье графиня уходит в темные улицы ночной Венеции, за ней следует в белом плаще Малер.

В фильме есть такие прекрасные колористические находки, как сиренево-розовые влажные мостовые, отражающие легкую игру красок утреннего неба.

Фильм снят методом «Техниколор», который, как известно, отличается значительной локальностью передачи цвета. Оператору Альдо Грациати удалось, несмотря на своеобразие

этого метода, отлично снять фильм в живописных, с большим количеством валеров тонах.

Изобразительный строй фильма опирается, так же как и другие его компоненты, на традиции итальянского искусства, литературы, музыки, живописи эпохи народно-освободительного движения в Италии. В эти времена в Италии сложилась школа своеобразного импрессионизма в живописи. Мне хочется упомянуть здесь имена итальянских живописцев — Джованни Фатори, Сильвестро Лела и некоторых других, с произведениями которых мне довелось ознакомиться во время поездки в Италию.

Несомненно, изобразительное решение многих кадров фильма «Чувство» перекликается с творческой манерой именно этих художников.

Оператор во многих сценах пользуется цветной подсветкой — лучшим из ныне известных нам методов колористического решения, причем пользуется чрезвычайно тактично. Мы можем проследить этот прием в ряде эпизодов. Вот один из них: чуть брезжит свет и, как будто бы врываясь в окно вместе с предутренним ветерком, колышущим занавеску, постепенно наполняет голубизной часть кадра, в противоположной стороне которого еще царит коричневато-золотистый мрак интерьера, освещенного лампой. Здесь, применяя цветную подсветку, оператор усиливает впечатление борьбы двух цветов в час рассвета, когда меняются и краски природы, и чувства героев.

Лучшие кинооператоры Италии имеют определенные традиции, неразрывно связанные с традициями прогрессивной кинематографии страны. Передовые кинематографисты Италии за эти годы создали свою школу, которая в общих чертах может быть охарактеризована как школа реалистического направления. Они стремятся выявить специфическими кинематографическими средствами человеческие чувства, показать подлинную жизнь подлинно художественными средствами.

чувствует себя каменщик, проходя по улицам города, где он построил десятки домов!» — так говорит один из персонажей «Итальянских сказок» Максима Горького.

5

Мы снова вспоминаем Максима Горького, говоря об итальянском неореализме, потому что, если в своих исходных позициях это новое художественное движение во многом сродни Горькому, то естественно предположить, что итальянские мастера кино продолжат свои творческие поиски по путям, пройденным нашим великим писателем. И это обязательно приведет их к герою, который не только заявит свое право на содеянный труд, но и открыто призовет трудового человека не выпрашивать права, а брать их самому, властно вмешиваться в жизнь, «менять расписание поездов».

Этот новый герой, повторяя горьковского Нила, скажет: «Я знаю, что жизнь — дело серьезное, но неустроенное... что оно потребует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто — честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому — помочь... вот в чем радость жизни!»

Мы знаем эту радость битвы за большое и новое дело, за великое переустройство жизни. Вспоминая наши лучшие, самые любимые фильмы — «Чапаева», «Депутата Балтики», трилогию о Максиме, «Члена правительства»,— мы ощущаем вдохновляющую силу свершения простым человеком самого главного дела всей своей жизни. И от этого герои этих картин, оставаясь до осязаемости живыми, реальными людьми: Чапаевым — Бабочкиным, Полежаевым — Черкасовым, Максимом — Чирковым, Соколовой — Марецкой, становятся в полном смысле этого слова героями. Их жизнь даже как-то неожиданно для них самих приобретает новый большой смысл и заполняется пафосом истинной поэзии.

В лучших итальянских фильмах раскрываются горизонты большой социальной и поэтической темы, личное тут никогда не отгорожено от общего, и драма своей перспективой всегда уходит в мир большой жизни. Сама логика художественного творчества, основанного на принципах реализма и идейности, ведет к тому, что горизонты становятся все шире и яснее, а перспектива приводит к желанным целям. Необходимо только неуклонное движение вперед, необходима твердая, непоколебимая вера в истинность избранного пути. И тогда сама жизнь скажет итальянским художникам, что, избрав героем человека из народа, нужно самим активнее войти в борьбу, и тогда герой раскроется перед ними во всей силе и правде, и тогда всепокоряющая любовь, пронизывающая их искусство, станет еще более воодушевляющей, еще более деятельной.

ТРЕТИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ПО ВЫСОКОСКОРОСТНОЙ ФОТО- И КИНОСЪЕМКЕ

В сентябре минувшего года в Лондоне был проведен Международный конгресс, посвященный вопросам высокоскоростной фотографии (фотосъемка с выдержкой короче $1/_{100}$ сек.) и высокоскоростной кинематографии (киносъемка с частотой свыше 250 кадров в секунду).

По сравнению с другими специальными видами фото- и киносъемки высокоскоростная съемка имеет наибольшее распространение и наиболее разнообразную технику. Она применяется во многих областях науки и техники для целей исследования и контроля недоступных для непосредственного наблюдения человеческим глазом быстропротекающих явлений и процессов, многие из которых не могут быть изучены никакими другими способами. По имеющимся статистическим данным, приблизительно 80—90 процентов специальных съемок, проводимых в научно-иследовательских учреждениях, учебных заведениях, производственных предприятиях и студиях научно-популярных фильмов, выполняется в настоящее время методами высокоскоростной съемки, которая применяется как самостоятельно, так и в сочетании с другими специальными видами съемки, как, например, микросъемка, съемка в невидимых лучах, подводная съемка и т. п.

В качестве основных технических средств при высокоскоростной съемке используются различные оптические системы, электрические схемы, осветительные приборы, механические приспособления и электронные устройства. При помощи этих средств время экспонирования отдельного фотоснимка или кинокадра сокращается до 0,000000001 секунды, а частота киносъемки может быть повышена до сотен миллионов кадров в секунду. Съемка с подобными показателями позволяет эффективно исследовать разнообразные быстропротекающие явления и процессы от движения мельчайших бактерий, съемка которых производится через микроскоп, до экспериментальных ракет, полет которых на высоте более 50 километров снимается при помощи соответствующей телеоптики.

При современном развитии и распространении высокоскоростной съемки важное значение для дальнейшего ее совершенствования и рационального использования приобретает международный обмен новейшими техническими достижениями и практическим опытом в этой области. Первый Международный конгресс по высокоскоростной съемке состоялся в Вашингтоне в 1952 году. Второй конгресс был проведен в Париже в 1954 году. На нем было решено созывать в дальнейшем подобные конгрессы регулярно через каждые два года.

Советский Союз не участвовал в первых двух конгрессах. На Третий Международный конгресс по высокоскоростной съемке была направлена делегация СССР в составе: В. И. Успенский (директор НИКФИ, руководитель делегации), кандидат технических наук И. А. Черный и инженер А. А. Сахаров.

После открытия Конгресса и осмотра специальной выставки съемочной и осветительной аппаратуры, фотоматериалов и вспомогательных приборов для высокоскоростной съемки Конгрессом было заслушано 59 научно-технических докладов и 3 популярные лекции. Работали также секции — по высокоскоростной съемке в рентгеновских лучах и по терминологии в области высокоскоростной съемки.

От Советского Союза на Конгресс были представлены два доклада: И. А. Черного — «О новых высокоскоростных камерах» и И. С. Маршака — «Некоторые вопросы физики и техники газового разряда в импульсных лампах».

В работах Конгресса приняли участие около трехсот делегатов от семнадцати стран мира.

В организации технической выставки, приуроченной к Конгрессу, участвовали два английских университета (Кэмбриджский и Бирмингамский), три военные лаборатории (две английские и одна французская), четырнадцать английских фирм, пять американских фирм и одна западногерманская фирма. На выставке было экспонировано свыше пятидесяти образцов новейшей аппаратуры и установок для высокоскоростной съемки, а также источников света и фотокиноматериалов.

Конгресс оказался весьма плодотворным, и имевший на нем место обмен научной и технической информацией будет способствовать дальнейшему прогрессу высокоскоростной фотографии и кинематографии.

Инженер **А. Сахаров**



АЛБАНИЯ

Киностудия «Новая Албания» выпустила на экраны страны документальный фильм «Письмо из деревни», поставленный режиссером Эндри Кеко по сценарию Софокли Афезоли и Эндри Кеко. Фильм снимали молодые албанские операторы под руководством Яни Нано. В фильме рассказывается о сельхозкооперативе «Путь Ленина», созданном несколько лет тому назад в деревне Булгарец, о величайших изменениях, происшедших в жизни албанской деревни за годы народной власти. Музыку к фильму написал известный албанский композитор Кристо Коно.

АНГЛИЯ

В Лондоне по инициативе Британского киноинститута проводился фестиваль фильмов известного мексиканского режиссера Луиса Бунюэля. Были показаны его картины: «Золотой век», «Лестница на небо», «Забытые» (премирована на IV Международном кинофестивале в Канне в 1951 году), «Приключения Робинзона Крузо» и «Преступная жизнь Арчибальдо де ля Крус».

•

На английской студии «Пайнвуд» закончен производством широкоэкранный цветной фильм «Испанский садовник» по роману Кронина (режиссер — Ликок). Главную роль исполняет Джон Уайтли, юный актер, пользующийся в Англии большой популярностью. Драматическую роль садовника исполняет Дерк Богард.

Все натурные съемки проводились в Испании.

АРГЕНТИНА

Известный аргентинский кинорежиссер Лукас Демаре, постановщик выдающегося фильма «Война Гаучо» (1942) из истории национально-освободительной борьбы аргентинских крестьян-скотоводов против испанских колонизаторов, закончил работу над своей новой картиной — «Стальные люди» (авторы сценария — Сиксто Пондаль Риос и Карлос Оливари.

Главные роли исполняют Карлос Корес, Вирхиния Луке и Убальдо Мартинес.

Фильм рассказывает на примере одной семьи о труде и жизни железнодорожников Аргентины.

БОЛГАРИЯ

«Две веселые победы» — так назвали свою комедию сценаристы А. Вагенштейн, Х. Ганев и В. Ханчев. Фильм заканчивает производством режиссер Б. Шаралиев. Сюжет фильма взят из жизни современной Болгарии. Главные герои — директор завода и председатель сельскохозяйственного кооператива.

Это первая болгарская музыкальная кинокомедия.

•

На экраны страны выпущен фильм «Следы остаются», поставленный по одноименной повести Павла Вежинова режиссером Петром Васильевым. Фильм рассказывает о приключениях детей, которые помогали органам безопасности обезвредить группу шпионов и диверсантов.

БРАЗИЛИЯ

Фильм «Дорога» режиссера Освальдо Сомпайо показывает тяжелую, полную опасностей и лишений жизнь бразильских водителей грузовиков и их борьбу с крупными компаниями по перевозке грузов. Роли двух товарищей водителей исполняют киноактеры Миро Серни и Пагано Собринхо.

ИНДИЯ

По сообщению индийской газеты «Хиндустан таймс», Сатьяджит Рой, постановщик известного в Индии и заслуженно отмеченного на IX Международном фестивале 1956 года в Канне фильма «Патер панчали» («Рассказы на дорогах»), ставит сейчас фильм «Апоригита» («Непобедимая»), который является продолжением первой картины. Если «Патер панчали» — лирическое произведение, то новый фильм представляет собой рассказ о человеческой драме.

С. Рой в беседе с корреспондентом газеты выразил надежду, что эта картина будет лучше первой. Актриса Каруна Банерджи продолжит свою роль из первой картины, на роль главного персонажа приглашен Смаран Гхосал.

ИСПАНИЯ

Испанский кинематографист Хозе Валь дель Омар показал короткометражный фильм «Водяное зеркало Гренады», звуковое сопровождение которого записано по новой системе. Этот фильм рассказывает о встрече воды с камнями. Звук, указывает журнал «Франс фильм», воспроизводится через два репродуктора, которые установлены один за экраном, другой в глубине зала и создают иллюзию особой объемности.

ИТАЛИЯ

На экраны Италии вышел новый фильм режиссера Джузеппе Де Сантиса — «Люди и волки» (перевод сценария этого фильма был напечатан в № 1 нашего журнала за 1956 год). «Люди и волки» — исполненный драматизма рассказ о безработных, в поисках заработка охотящихся на волков в горах Абруццо. Фильм

снимался зимой 1955/56 года на натуре, высоко в горах. В центральных ролях — известная итальянская киноактриса Сильвана Мангано, французский певец и киноактер Ив Монтан, мексиканский кинорежиссер и актер Педро Армендарис.

Это первый «неореалистический» фильм, пишет журнал «Эуропео», снятый для синемаскопа и в цвете, причем поставленный одним из наиболее видных представителей этого направления в итальянском киноискусстве.

•

Режиссер Луиджи Коменчини ставит картину «Цыпленок» по известной новелле Альберто Моравия. Роль матери исполняет видная итальянская актриса Анна Маньяни. Мать, эгоистка и самодурка, ревниво опекает своего единственного сынка и в конце концов губит его жизнь и счастье.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

При Министерстве культуры Китайской Народной Республики создано Издательство кинематографии. В задачу издательства входит выпуск литературы по вопросам киноискусства, техническим и организационным вопросам кино, а также выпуск периодических и популярных иллюстрированных изданий, в том числе «Сборника переводов по искусству кино», «Материалов по кинематографии», журнала «Дачжун дяньин» («Массовое кино») и теоретического журнала «Чжунго дяньин» («Китайское кино»).

МЕКСИКА

Недавно в столице Мексики городе Мехико был открыт крупнейший в мире кинотеатр на 5 000 мест, оборудованный новейшей широкоэкранной аппаратурой (ширина экрана 27,5 метра).

•

На проходившем в 1956 году в Берлине Международном кинофестивале был удостоен премии мексиканский фильм «Путь в жизнь» (авторы сценария — Эдуардо и Матильде Ландета, режиссер — Альфонсо Корона Блаке, оператор — Хосе Ортис Рамос, в главных ролях снимались дети Умберто Хименес Понс, Игнасио Гарсия-Торрес, Рохелио Хименес Понс и Марио М. Наварро). Это трагическая повесть о мексиканских беспризорниках, пытающихся найти свое место в жизни.

НОРВЕГИЯ

Приключения норвежского исследователя Южного полюса Амундсена лягут в основу первого совместного франко-норвежского фильма, который будет сниматься в 1957 году, пишет журнал «Франс фильм».

ПАКИСТАН

В Карачи недавно организовано Общество по созданию учебных фильмов.

Подробный доклад о целях и задачах этого учреждения сделал секретарь и член правления Общества Саед Манзур Ахмад. В сферу деятельности Общества входят производство учебных фильмов, импорт таких фильмов из других стран, организация фильмотеки, детских кинотеатров, передвижных выставок и детских клубов, устройство фестивалей детских фильмов, обеспечение учебных заведений и различных культурных учреждений киноаппаратурой и наглядными пособиями.

ПОЛЬША

Во время Фестиваля советских фильмов в Польше в минувшем году советские фильмы просмотрело 9 миллионов человек, из которых 7 миллионов — в городах и 2 миллиона — в деревне.

•

В 1957 году в Варшаве состоится II Международный конкурс детских фильмов, который проводится исследовательской группой «Ребенок и кино» при участии педагогов, психологов и теоретиков кино. На конкурс могут быть представлены фильмы для детей в возрасте от 7 до 12 лет.

Жюри конкурса будет состоять из двух тысяч детей, которые выберут лучший фильм в каждой группе и присудят им награды.

Во время конкурса будет проводиться исследовательская работа по изучению реакции детей на просматриваемые ими фильмы.

РУМЫНИЯ

Выпущенный на экраны Румынии фильм «Под мою ответственность» повествует о том, как мешают работе излишняя самоуверенность и зазнайство отдельных руководителей. Этот художественный фильм по сценарию П. Кэлинеску и Г. Войнеску поставил режиссер Пауль Кэлинеску. В главных ролях снимались артисты Юрие Дарие, Марчел Ангелеску, Ион Тальяну и Лилиана Томеску.

США

Американский журнал «Моушн пикчер геральд» весьма положительно отзывается о цветном американском документальном фильме «Тайны рифа». Оператор Ллойд Риттер и режиссер Роберт Янг создали яркий, запоминающийся фильм о вечной борьбе за существование в глубинах моря. Особенно интересны кадры, впервые в истории кино показывающие рождение таких жителей морской пучины, как осьминоги, морские черепахи, медузы и т. д.

•

Ряд экранизаций значительных произведений французской литературы намеревается осуществить режиссер Джерри Уолд. Он приступает к съемкам «Жана Кри-

стофа» по первым двум книгам известного романа Ромена Роллана. Этот режиссер предполагает также снять фильм «Любовь Свана» по роману Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» и ведет переговоры с французской писательницей Симоной де Бовуар о воплощении на экране ее романа «Мандарины».

ФРАНЦИЯ

Действие новой комедии режиссера Клода Отан-Лара «Через весь Париж» с участием Жана Габэна, Бурвиля и Луи де Фюнес относится к периоду оккупации Франции. Фильм создан по новелле Марселя Эмея. Париж времен затемнения, мрачный, озабоченный и полупустынный, прекрасно воспроизведен оператором Жаком Натто. Музыка Рене Клоерека удачно дополняет фильм. Бо́льшая часть действия происходит в ночное время, и поэтому Клод Отан-Лара, несмотря на решение, принятое им после постановки кинокартины «Красное и черное», — снимать только цветные фильмы, — сделал эту картину черно-белой.

●

Чарли Чаплин проведет в Париже несколько месяцев за монтажем своего последнего фильма — «Король в Нью-Йорке». Необходимые для фильма 3 000 метров будут отобраны из отснятых 150 000 метров. В беседе с французскими журналистами Ч. Чаплин сообщил, что собирается в дальнейшем озвучить свою знаменитую картину «Цирк», снятую тридцать лет тому назад. По его словам, «музыка в зависимости от быстрого или медленного темпа создает у зрителей впечатление, что кадры мелькают быстрее или медленнее. Таким образом, озвучивание немого фильма, где кадры очень быстро сменяются на экране, не может представлять особых трудностей».

УРУГВАЙ

Летом 1956 года в столице Уругвая Монтевидео состоялся II Международный кинофестиваль документальных и научно-популярных фильмов, в котором приняли участие 38 стран: почти все страны Латинской Америки, США, Англия, Франция, СССР, Чехословакия, Югославия, Италия и другие.

Советскую кинематографию представляли девять фильмов: «Два друга», «Золотая антилопа», «Варшавские встречи», «На ВСХВ», «В центре Арктики», «К высочайшим вершинам Памира», «По следам невидимых врагов», «Государственный Русский музей» и «Куйбышевский гидроузел».

Десять кинофильмов получили премии фестиваля. Три советские кинокартины — «Два друга», «В центре Арктики» и «По следам невидимых врагов» — были отмечены почетными грамотами.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На IX Международном кинофестивале в Карловых Варах было принято решение о том, что отныне эти фестивали будут ежегодными.

●

Директор «Чехословацкого государственного фильма» Эдуард Гофман договорился с французским художником Жаном Эффелем о сотрудничестве в работе над второй серией рисованного фильма «Сотворение мира».

Одновременно было заключено соглашение с режиссером Уго дель Каррилем о его участии в постановке фильма под условным названием «Белое золото». Действие фильма посвящено рабочим аргентинских хлопковых плантаций. Главные герои фильма — аргентинский рабочий и девушка-чешка. Режиссером и исполнителем главной роли будет Уго дель Карриль.

На II Международном кинофестивале документальных и экспериментальных фильмов в Монтевидео Чехословакия получила несколько премий. Фильму «Приключения в Золотой бухте» присуждена Большая премия за фильмы для молодежи. Премию также получил кукольный фильм «Похождения бравого солдата Швейка». Почетные грамоты присуждены чехословацким фильмам: «Куклы Иржи Трнки», «Эластциометрия» и «Движения растений».

●

На чехословацких студиях в производстве находятся фильмы: «Дедушка-автомобиль» (режиссер—А. Радок), «Пожалуйста, более четко» (режиссер — М. Фрич), «Посиделки с чертом» (режиссер — И. Мах), «Непобежденные» (режиссер — И. Вайс), «Похождения бравого солдата Швейка» (режиссер — К. Стеклый), «Путешествие Гонзика» (режиссер — М. Вошмяк).

ТАИЛАНД

Цветной художественный фильм «Санти и Вина» (сценарий Роберта Хорда) рассказывает о жизни и обычаях простых людей Таиланда. Режиссеры Рак Панярачун и Роберт Хорд поставили перед собой задачу показать страну такой, какой ее видит сам народ, без всяких прикрас и излишней экзотики. Фильм знакомит нас с природой Таиланда, с бытом народа, с его танцами, с буддийскими праздниками, и, несмотря на то, что фильм носит ярковыраженный религиозный характер, он имеет определенное познавательное значение. В главных ролях снимались артисты Мумман Ванкуан (юноша Санти), Всути Сиривиай (девушка Вина) и Гамим Махамановит (монах Лютте).

Фильм приобретен для демонстрации в СССР.



ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ СЕЛЬСКОЙ КИНОСЕТИ

На 1 января 1956 года в сельских местностях насчитывалось 47 тысяч киноустановок — все глубже проникает кино в самые отдаленные уголки нашей страны. Значительно возросло количество проведенных сеансов и показанных фильмов, число обслуженных зрителей. К концу 1960 года на селе будет работать более 62 тысяч киноустановок.

Эти данные привел в своем докладе на Всесоюзном совещании работников сельской киносети начальник Главного управления кинофикации и проката Министерства культуры СССР Ф. Кузяев.

Однако огромные возможности для продвижения самого массового из искусств в каждое село далеко еще не исчерпаны. Даже при существующих условиях и трудностях, о которых говорили участники совещания, сельская киносеть может и должна работать эффективнее. В Армении, Азербайджане, Таджикистане, Узбекистане многие киноустановки работают по 12—16 дней в месяц вместо 24—25 дней.

О том, что мешает нормальной, ритмической работе сельской киносети, говорили участники совещания, говорили горячо, взволнованно, заинтересованно. 600 человек съехались на это совещание. С его трибуны были изложены пожелания, требования, предложения, подсказанные самой жизнью и стремлением сельских кинофикаторов еще лучше трудиться для своего народа. И естественно, что, отмечая большие успехи в продвижении кино на село, основное внимание они уделяли «узким местам», тем недочетам и неполадкам, с которыми сталкиваются каждодневно в своей многотрудной и благородной деятельности.

Успешная работа определяется умелым, правильным планированием, исходящим из местных особенностей. Между тем у нас еще очень часто устанавливаются некие «средние» показатели для любой «киноединицы». А ведь условия, скажем, на севере и юге страны, в густо- или слабонаселенных районах — различны. Да и в пределах одной области они могут быть весьма неоднородны для отдельных установок или маршрутов кинопередвижки. Случается, что в соответствии с плановым заданием киномеханик, стремясь быстрее собрать установленную сумму валового сбора, посещает только большие, «выгодные» населенные пункты, имеющие хорошие клубы или иные помещения для проведения сеанса. Малые же поселки, деревни, даже расположенные неподалеку от его пути, не удостаиваются внимания. Здесь фильмов не видят месяцами, а то и годами. Механик же за перевыполнение плана получает премию. Очевидно, при планировании и при присуждении премий надо учитывать не только финансовые показатели, но и количество обслуженных населенных пунктов.

Выступавшие на совещании предъявляли претензии к кинопромышленности, которая медленно внедряет в сельскую сеть новые, более совершенные образцы киноаппаратуры, совершенно неудовлетворительно снабжает имеющуюся технику запасными частями. Плохо в ряде мест налажен профилактический и аварийный ремонт: из-за пустяковой поломки аппаратура надолго выбывает из строя. Говорилось о качестве экранов, о необходимости заменять их более светосильными, о проекционной оптике, которую можно было бы менять в зависимости от размеров зрительного зала, о невысокой технической годности фильмокопий, попадающих на село после того, как они «отработают» в городе.

Чтобы правильно строить репертуар, показывать на селе лучшие произведения киноискусства, нужно располагать большим и разнообразным фондом кинокопий. Этот фонд непрерывно пополняется. Только в 1956 году киносеть получила около 70 тысяч копий на широкой и свыше 50 тысяч копий на узкой пленке. Тем не менее тираж каждого нового фильма, по мнению выступавших, все еще недостаточен. На область, к примеру, приходится три-шесть копий, и необходимо немало времени, чтобы каждый новый фильм обошел все киноустановки. Не случайно, к примеру, в Черниговской области колхозные зрители еще не видели сорока новых картин, вышедших за последнее время.

Возражали участники совещания и против выпуска слабых, неинтересных фильмов только «на местный экран», как будто «местные» зрители менее требовательны, чем «центральные».

Велика роль кино в распространении передового опыта и сельскохозяйственных знаний. Работа по продвижению сельскохозяйственных фильмов проделана большая. Они демонстрировались (по плану — дважды в месяц) каждой киноустановкой, использовались на агрозоотехнических курсах, семинарах и т. д. Но осложняет работу ограниченный выбор фильмов. Как указывали выступавшие, мало картин

по льноводству и некоторым другим отраслям хозяйства. Из имеющегося фонда трудно подобрать репертуар, соответствующий особенностям данного района.

Сельхозфильмы демонстрируются по договорам с колхозами, но далеко не везде колхозы выполняют свои обязательства, много затруднений возникает с транспортом, с финансовыми расчетами. Когда нужна помощь кинофикаторам, работники сельскохозяйственных органов отнюдь не проявляют энтузиазма. На совещании было предложено довести до сведения министра сельского хозяйства СССР о невнимании работников сельхозорганов к пропаганде сельхозфильмов.

Главной фигурой, полноправным, и нередко единственным в глазах сельского зрителя, представителем советской кинематографии в деревне является киномеханик. Он призван вести большую идейно-политическую, культурно-просветительную работу. Но достаточно ли подготовлены к этому киномеханики, имеются ли у них условия для ее проведения? Этому было уделено на совещании много внимания.

Почти каждый из ораторов с горечью отмечал, что о механиках не проявляется должной заботы: недостатки в системе оплаты труда, отсутствие горячей пищи, а иногда и ночлега на пунктах маршрута—все это вызывает большую текучесть кадров. Необходимо принять действенные меры для улучшения положения и бытового обслуживания киномехаников.

О роли киномеханика, высокой ответственности его труда говорил народный артист СССР Г. Александров. Не просто показывать любые фильмы, а быть активным проводником лучших советских фильмов, разъяснять зрителю идею, значение произведения, воспитывать вкусы зрителя. Киномеханик всегда находится в гуще народа, знает мнения, запросы зрителей. Изучать эти запросы, сообщать о них тем, кто занят производством картин, — значит оказывать большую помощь в повышении идейно-художественного качества кинопроизведений.

Много тем, вопросов было затронуто на совещании. Говорилось и о нехватке ламп, углей, о неудобстве пользования большими грузовыми автомобилями, которые надо заменить машинами меньшей грузоподъемности, об улучшении обслуживания детей и юношества, расширении показа научно-популярных картин, кинохроники, об усилении рекламы и о финансовых расчетах с колхозами — о больших и малых делах, нуждах кинофикаторов и прокатчиков. Материалы совещания дадут много ценного для решения практических вопросов, возникающих в повседневной их деятельности.

В своих заключительных словах начальник главка Ф. Кузяев, заместитель министра культуры СССР В. Сурин заверили собравшихся, что все ценные предложения и замечания будут изучены и учтены. Министр культуры СССР Н. Михайлов рассказал о перспективах расширения киносети страны в ближайшие годы, о росте отечественного кинопроизводства. Он поставил перед участниками совещания задачу правильно использовать имеющийся у нас богатый фильмофонд, бережно относиться к аппаратуре, транспорту и другим ценностям, которые щедро отпускаются государством сельской киносети.

Совещание показало, что дружная семья сельских кинофикаторов полна желания и решимости с честью выполнить свой долг перед народом, обеспечить выполнение и перевыполнение государственного плана по всем показателям. Мобилизуя свои силы, все имеющиеся внутренние резервы, они сумеют обеспечить дальнейшее улучшение кинообслуживания сельского зрителя.

Новые книги

Издательство «Искусство» начинает выпуск ряда капитальных изданий, посвященных истории и современному состоянию советского кино. Среди этих изданий важное место занимает «Ежегодник кино».

В статьях «Ежегодника» дается обзор кинопродукции, выпущенной в течение года на экраны нашими студиями художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов, а также зарубежных картин, демонстрировавшихся в Советском Союзе. В приложениях к «Ежегоднику» включены фильмография по всем советским и зарубежным фильмам, впервые выпущенным на наш экран в 1956 году, библиографические сведения о литературе по вопросам кино (включая журнальные и газетные статьи), указатели фильмов и именной указатель. Книга содержит большое количество иллюстраций по большинству картин как отечественного, так и зарубежного производства, показанных в течение года на советских экранах.

К 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции подготавливается юбилейное издание — книга-альбом «Искусство миллионов». По своему оформлению это издание будет резко отличаться от предыдущих, выпускавшихся к 15-летию и 20-летию советского кино.

Помимо общей статьи, в которой последовательно будет рассмотрен путь, пройденный советской кинематографией за сорок лет, в книгу-альбом войдет до 40 небольших очерков-эссе, посвященных отдельным лучшим фильмам, созданным нашими мастерами. Эти эссе будут написаны виднейшими советскими писателями, драматургами, режиссерами, критиками.

Книга включает до тысячи иллюстраций самого различного характера — кадры из кинофильмов, фото рабочих моментов, портреты творческих работников, эскизы декораций, костюмов и т. д.

«МЫ ЛЮБИМ ВАС, ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!..»

(Беседа с членами индийской киноделегации)



Два года назад советские люди впервые принимали у себя киноработников Индии. Это было в дни первого фестиваля индийских фильмов в СССР.

И вот новая долгожданная встреча. На этот раз фестиваль проходил с 29 октября по 4 ноября в Москве, Ленинграде и Баку. Советские зрители с большим интересом просмотрели фильмы: «Господин 420» (постановка Раджа Капура по сценарию Х. А. Аббаса и В. Сатхе), «Наследник» (режиссер С. Моди по сценарию Арджун Дев Ранш), «Мунна» (режиссер Х. А. Аббас), «Бирадж Баху» (режиссер Бимал Рой), «Пробуждение» (режиссер Сатен Бос) и «Мирза Галиб» (режиссер Сохраб Моди), а также несколько документальных фильмов; встретились с членами делегации индийских кинематографистов: режиссерами — Раджем Капуром, Кришной Гопалом, Сарабом Моди, артистами — Абхи Бхаттачария, Кумарой Наргис, Кумари Сурайя, Камини Каушал, композитором Вишнудасом Ширали и оператором Т. Е. Абрахамсом во главе с заместителем секретаря министерства информации и радиовещания г-ном С. Гопаланом.

Индийским киноработникам, где бы они ни появлялись, всюду был оказан самый теплый прием.

Перед отъездом на родину они поделились с нашим корреспондентом своими впечатлениями о пребывании в Советском Союзе и рассказали о своих творческих планах.

— Я впервые в вашей стране, — говорит г-н С. Гопалан. — Впечатления столь велики, что полную картину обо всем увиденном здесь я смогу представить лишь в будущем, когда спокойно все обдумаю.

Мы надолго сохраним в нашей памяти встречи с советскими зрителями, режиссерами, операторами, сценаристами и актерами. Мы видели ваши прекрасные города, музеи, памятники старины, ваши промышленные гиганты, а главное, что нас интересовало, — ваши киностудии, прекрасное оборудование, которое помогает вам делать фильмы



В Бирму для съемок цветного полнометражного фильма выехала группа Центральной студии документальных фильмов в составе режиссера Л. Варламова, операторов В. Микоши, Б. Макасеева, Г. Асатиани, Ш. Мамедова.

•

В Тренто (Италия) прошел V Всемирный фестиваль горных фильмов. Советскому документальному фильму «Покорение Музджилги» (операторы Ю. Леонгард и А. Истомин, режиссер М. Славинская) присуждена премия «Серебряный цветок».

•

Около четырехсот коммунистов и беспартийных студии «Ленфильм» занимаются в сети партийного просвещения.

Здесь организованы кружки по изучению истории КПСС (руководитель — начальник цеха подготовки съемок С. Катаев) и биографии В. И. Ленина (руководитель — начальник отдела комбинированных съемок В. Глебов). Свыше ста человек посещают кружок текущей политики (руководитель — директор группы дубляжа Н. Инелов). Активно работает семинар (руководитель — заместитель директора студии Б. Марголин) по изучению конкретной экономики. Изучение теоретических вопросов на семинаре проводится в тесной связи с практикой производства фильмов. Значительная группа режиссеров, операторов, их ассистентов участвует в семинаре по изучению марксистско-ленинской эстетики.

На студии систематически проводятся циклы лекций по темам: «У политической карты мира», «Внешняя политика Советского Союза», «История гражданской и Отечественной войн».

•

На киностудии «Ленфильм» идет подготовка к съемкам картины «Шторм» по мотивам одноименной пьесы В. Билль-Белоцерковского; сценарий В. Билль-Белоцерковского и М. Блеймана, режиссер М. Дубсон, оператор Н. Шифрин.

На Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов ведутся подготовительные работы к съемкам атеистического фильма «У порога сознания» (сценарий Е. Мандельштама и Н. Жинкина, режиссер Г. Бруссе, оператор А. Климов). В подготовительном периоде находятся также учебные фильмы: «Смерть поэта» — о М. Ю. Лермонтове (сценарий С. Владимирского, режиссер А. Чегинский, оператор М. Ротинов), «Испытание механических металлов методом растяжения» (сценарий Н. Остапенко, режиссер С. Федорченко, оператор В. Горочанинов).

●

В Киевской киностудии ведутся подготовительные работы над художественным полнометражным цветным фильмом «Партизанская искра» по сценарию О. Гончара. Фильм расскажет о борьбе молодых советских патриотов против немецко-фашистских захватчиков во время Великой Отечественной войны. Сценарий создан на фактическом материале борьбы молодежной партизанской организации «Партизанская искра» в одном из районов Украины. Режиссеры фильма А. Маслюков и А. Маевская, оператор М. Черный, художник В. Агранов.

●

На Киевской киностудии ведутся подготовительные работы по фильму «Гори, моя звезда» — о молодых горняках, прибывших в Донбасс по комсомольским путевкам, о простых людях — тружениках донецких угольных шахт (сценарий Е. Оноприенко, режиссер А. Слесаренко, оператор А. Пищиков, художник О. Остапенко).

●

На Алма-Атинской киностудии режиссер М. Бегалин готовится к съемкам фильма «Чокан Валиханов» по сценарию М. Блеймана и С. Ермолинского о жизни и деятельности казахского ученого и просветителя второй половины XIX века Чокана Валиханова, о его борьбе за сближение казахского и русского народов.

●

На Ташкентской киностудии режиссер З. Сабитов приступил к работе над художественной полнометражной кинокартиной «Случай в пустыне» по сценарию О. и Н. Бондаренко. Фильм расскажет о патриотизме и бдительности советских людей.

быстро и хорошо. Основное впечатление, с которым я уезжаю из вашей страны, — это ощущение искренней дружбы, которую питают советские люди к нашему народу.

Впервые побывал в Советском Союзе и Бхаттачария, крупнейший киноартист Индии, которого советский зритель знает по фильмам «Байджу Бавра» и «Пробуждение». В последнем он исполнял роль сельского учителя. В настоящее время он снимается одновременно в четырех фильмах.

— Кинофестивали,— говорит Бхаттачария,— замечательное средство установления дружбы и взаимопонимания между народами...

Взаимные визиты киноработников наших стран и обмен фильмами помогут нам лучше узнать друг друга, а прямой контакт взаимно обогатит нашу работу и расширит кругозор.

Говоря о новом документальном фильме об Индии (режиссер Р. Кармен), в создании которого принимал участие оператор Абрахамс, он отметил, что в фильме правдиво отражена жизнь простых людей Индийской республики.

Композитор Ширали добавил, что музыка композитора В. Гевиксмана, написанная к фильму, произведет сенсацию в Индии, так как ему удалось уловить особенности национальных индийских мелодий.

Режиссера Гопала интересовала в первую очередь техника кинопроизводства в СССР. За короткий срок своего пребывания в Советском Союзе он посетил НИКФИ, московские студии и «Ленфильм».

— Особенно меня заинтересовало искусство установки света и новые достижения широкого экрана,— говорит он.— До приезда в вашу страну я не предполагал, что в Советском Союзе ведется такая большая исследовательская работа в области кинотехники. Но самое главное, что меня поразило в СССР, — это отношение людей к труду, гордость за выполняемую работу.

Как старые друзья встретились с нашими зрителями Радж Капур и Наргис.

— Сейчас мы ехали,— говорит Капур,— в знакомый и дорогой нам мир, где у нас с 1954 года осталось много друзей, много встреч, много незабываемых воспоминаний... Второй фестиваль индийских фильмов, проходивший в различных городах Советского Союза,— волнующее и интересное для нас событие.

Наргис рассказала о своей работе в кино, о первой встрече с Раджем Капуром в 1947 году на съемках фильма «Огонь», первой самостоятельной работе Капура. Следующим фильмом был «Дождь» (1948), затем «Бродяга» (1949), имевший огромный успех.

— Наблюдая реакцию советских зрителей во время показа нашего фильма «Господин 420»,— сказала Наргис,— мы с радостью обнаружили, что симпатии советских и индийских людей совпадают.

О работе над своим новым фильмом «До Дели теперь недалеко» рассказал Радж Капур:

— Это фильм о детях, о том, как мальчик хочет увидеть премьер-министра Индии... И попадает к нему через множество препятствий и приключений.

Следующим нашим фильмом будет «В цирке» — по сценарию Х. А. Аббаса — о жизни двух клоунов, о любви и браке.

В заключение нашей беседы с членами делегации индийских кинематографистов Наргис и Радж Капур попросили передать советским зрителям свою благодарность за любовь к их фильмам.

— Эта любовь придает нам силы и уверенность в нашей работе. Мы любим вас, дорогие друзья! До скорого свидания.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

ЯНВАРЬ 1922

Уже в первые годы существования Советского государства В. И. Ленин уделял большое внимание нашей кинематографии. Сохранились документы, свидетельствующие о том, как заботился Владимир Ильич о развитии кинодела.

Один из таких документов — письмо В. И. Ленина заместителю народного комиссара просвещения РСФСР Е. Литкенсу, написанное 17 января 1922 года.

В этом документе говорится, что Наркомпрос, которому в то время подчинялся киноотдел, как государственный орган, должен осуществлять строгий контроль за демонстрацией кинофильмов, зарегистрировав все имеющиеся киноленты.

В. И. Ленин обращал внимание на необходимость следить за содержанием показываемых программ.

«Для каждой программы кинопредставления, — указывалось в этой письменной директиве,— должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой «из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания, как то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие в Берлине и т. д., и т. д.

Нужно показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями».

Для ускорения развития отечественной кинематографии и увеличения количества выпускаемых картин В. И. Ленин предлагал в период нэпа предоставить широкую инициативу частным кинопредпринимателям и создать им такие условия, чтобы они были заинтересованы в производстве новых картин. Это, в свою очередь, должно было дать доход государству в виде аренды.

Однако Ленин подчеркивал необходимость установления самой тщательной цензуры Наркомпроса над качеством фильмов и соблюдением пропорции между увеселительными картинами и картинами пропагандистского характера под названием «из жизни народов всех стран», демонстрируемыми частными предпринимателями.

«Картины пропагандистского характера,— писал В. И. Ленин,— нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей».

В этом же документе В. И. Ленин предлагает обратить усиленное внимание на организацию «кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна».

В январе этого же года состоялась беседа В. И. Ленина с А. Луначарским, бывшим в то время наркомом просвещения, в которой Владимир Ильич вновь подчеркнул необходимость широкого развертывания отечественного кинопроизводства. Как вспоминает А. Луначарский, В. И. Ленин указал на три пути, по которым должно пойти развитие советской кинематографии.

Первый путь — это «широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, то есть была бы образной публицистикой в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты.

Кино, — по мнению Владимира Ильича,—должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники.

Наконец, не менее, а, пожалуй, более важной считал Владимир Ильич пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями...»*

Все эти высказывания В. И. Ленина имели огромное значение для развития кинодела молодой Советской республики. Они явились основополагающими в становлении советского киноискусства, ставшего самым массовым и любимым искусством народа.

Еще в 1922 году, у самых истоков советского киноискусства, В. И. Ленин, видя его огромные перспективы, сказал А. Луначарскому: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» *.

История подтвердила эти ленинские слова, сказанные тридцать пять лет тому назад.

---

* А. Луначарский. Кино на Западе и у нас, Теакинопечать, 1928, стр. 63—64.

26 ЯНВАРЯ 1937

Фильму «Бесприданница» исполнилось 20 лет. В кино это очень почтенный возраст. Но фильм и поныне пользуется выдающимся успехом у зрителей. Более того, сейчас он, пожалуй, даже популярнее, чем тогда, когда впервые появился на экране.

В чем же секрет долголетия этой картины? Ведь даже самый горячий поклонник не назовет ее классическим произведением советского кино, не поставит в один ряд с фильмами «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта». Может быть, сила его в том, что у него классическая литературная основа? Да, конечно, и в этом. Но не только в этом.

В последние годы наша кинематография очень часто обращалась к классическим произведениям русской драматургии. Поставлено много фильмов-спектаклей и просто фильмов с участием самых выдающихся советских актеров. Во всех этих фильмах содержание пьесы передано гораздо полнее, чем в «Бесприданнице», в них сохранен весь или почти весь авторский текст, все самые знаменитые сцены. И все же в большинстве своем эти фильмы живут в прокате меньше месяца. А «Бесприданница» осталась на десятилетия.

«Бесприданница» — одна из самых трудных пьес русского драматического репертуара, и образ Ларисы удавался полностью только немногим актрисам. Н. Алисова, тогда еще юная дебютантка, очень талантливо сыграла эту роль в

фильме. Но она не достигла тех трагических высот, до которых поднимались лучшие исполнительницы роли.

В чем же тогда причина успеха фильма? В том, что Я. Протазанов и весь работавший с ним творческий коллектив теми средствами, которыми располагает киноискусство, передали и идею пьесы А. Н. Островского и те картины дореволюционной русской действительности, которые великий писатель воссоздавал для сцены. Старейший мастер советского кино отлично знал мир кнуровых, паратовых, вожеватовых, и в фильме сказалась его личная ненависть к господину Купону и его личная заинтересованность в судьбе маленьких людей, которые становятся жертвами чистогана. Поэтому нарисованные им картины жизни отличаются такой высокой художественной достоверностью.

Протазанов в своей постановке ничего не сгущает, не утрирует, он не навязывает зрителям своего отношения к героям пьесы и ее событиям. В его фильме на первый взгляд могут даже показаться привлекательными и широта паратовской натуры и солидность Кнурова. Но за этими внешними чертами образов, незаметно, постепенно накапливающимися деталями, самой логикой развития действия выявляется то главное, в чем состоит самое существо этих людей. Деньги для них — и честь и счастье, деньги для них — цена человека.

Композиция пьесы значительно переработана в фильме. Я. Протазанов, вместе со сценаристом В. Швейцером, не только сокращал диалоги, не только старался переводить их в действие, но и дописывал новые эпизоды. Новой, отсутствующей у Островского является сцена свадьбы, которой начинается фильм. И хотя сюжетные функции этой сцены незначительны, она является очень важной для кинематографического раскрытия замысла Островского. В ней Протазанов с превосходным мастерством живописал ту среду, в которой трагедия Ларисы становится неизбежной.

Очень важную роль в фильме играет образ природы. Красота русской природы передана Протазановым и оператором М. Магидсоном с настоящим вдохновением. И этот скромный, трогательный провинциальный пейзаж в начале фильма, и эти величественные волжские виды, конечно, являются не фоном драматического действия, не декорацией — они помогают выразить тему произведения.

Есть два пути экранизации произведений художественной прозы и драматической литературы. Первый из них заключается в точном воспроизведении на экране главного содержания литературного текста или взятой за основу театральной постановки. Так создаются копии, так кинематограф выполняет очень важную задачу популяризации литературы и театрального искусства. Другой путь состоит в поисках особого кинематографического выражения литературного или театрального замысла. Этот путь очень труден, он требует такого органического проникновения в художественную идею экранизируемого произведения, которое делает возможным претворение ее средствами другого — кинематографического — искусства. Этот путь был открыт в советском киноискусстве работой В. Пудовкина, Н. Зархи, А. Головни по экранизации повести М. Горького «Мать». По этому пути пошел и Протазанов в своей постановке «Бесприданницы». И именно благодаря этому его фильм уже два десятилетия демонстрируется на экране.

В КИНОСЕКЦИИ ДОМА УЧЕНЫХ

Киносекция Дома ученых Академии наук СССР обсудила кинофильмы «Применение антибиотиков в сельском хозяйстве» и «Молочная ферма в Горках Ленинских», выпущенные Московской студией научно-популярных фильмов по заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Присутствовавшие на заседании доктора наук А. Солун и Я. Коляков (Московская ветеринарная академия), кандидат биологических наук Г. Скрябин (Институт микробиологии АН СССР), кандидаты сельскохозяйственных наук Д. Абрамов, М. Леви и другие, отметив несомненные достижения в производстве сельскохозяйственных кинофильмов, сделали ряд критических замечаний по их научно-познавательному содержанию.

Состоялось очередное совещание по вопросам применения кино в научных исследованиях. На совещании выступил руководитель кинолаборатории Научно-исследовательского института авиационной техники инженер В. Лаврентьев, который поделился многолетним опытом работы по использованию киносъемок как для раскрытия общей картины исследуемых явлений, так и для количественных выводов. Доклад сопровождался показом научной кинодокументации и кинофильма.

Киносекция Дома ученых совместно с секцией научно-популярной кинематографии Дома кино обсудила перспективный план киножурнала «Наука и техника».

После доклада директора журнала Е. Потиевского были просмотрены четыре последних номера.

Доктор технических наук С. Соколов, профессор И. Розанов, кинорежиссер Е. Ермаков, заведующий научно-техническим отделом Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний А. Кожохин и другие, указав на значительные достижения коллектива журнала по популяризации современных достижений науки и техники, сделали ряд критических замечаний по отдельным сюжетам, которые были поданы поверхностно, без необходимых разъяснений.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Пролог», 12 ч., цветной (широкоэкранный).

Автор сценария А. Штейн; режиссер-постановщик Е. Дзиган; режиссер Е. Зильберштейн; операторы: В. Павлов, Б. Петров; художники: П. Киселев, Е. Серганов; композитор Н. Крюков; звукооператор Л. Трахтенберг; оператор комбинированных съемок П. Маланичев; художник М. Семенов.

В ролях: В. И. Ленин — Н. Плотников, Н. К. Крупская — М. Постухова; М. Горький — П. Кадочников; Круглов — В. Соловьев; Марфа — И. Кондратьева; Федор — В. Авдюшко; Катя — Д. Столярская; Варвара — Н. Родионова; Филимонов — П. Винник; Ивановна — З. Воркуль; Юрику — Н. Граббе; Зеленый — П. Константинов; Игнатий — Г. Юдин; Николай II — В. Колчин; Гапон — Е. Капелян; Косой — П. Савин; староста — И. Коваль-Самборский.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Приключения Артемки» (по мотивам повести И. Василенко «Артемка в цирке»), 8 ч., цветной.

Автор сценария Л. Соловьев; режиссер-постановщик А. Апсолон; оператор Д. Месхиев; режиссер В. Садовский; композитор В. Пушков; звукооператор Л. Вальтер; художник С. Малкин.

В ролях: Артемка — Боря Александров; Чемберс Пепс — Тито Романо; Василий — С. Плотников; Попов — П. Савин; Кубышка — М. Трояновский; Ляся — Т. Ларкина; Кальвини — Л. Галлис; пристав — В. Полицеймако; Ричард Лур — В. Муковозов; капитан — И. Назаров; сыщики: О. Жаков, А. Абрамов; Лапиади — М. Перцовский; жандармский полковник — В. Дмоховский; Мотя — Т. Алешина; Абрикос — Толя Федосеев.

●

«Медовый месяц», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Минц, Е. Помещиков; режиссер-постановщик Н. Кошеверова; оператор А. Назаров; композитор М. Вайнберг; звукооператор А. Беккер; художники: А. Векслер, С. Мандель.

В ролях: Людмила Одинцова — Л. Касаткина; Алексей Рыбальченко — П. Кадочников; Анна Терентьевна Одинцова — Т. Панкова; Иван Терентьевич Одинцов — П. Суханов; Елизавета, повариха — З. Федорова; паромщик — С. Филиппов; зав. столовой — П. Лобанов; Зоя — Е. Савинова; медсестра — Т. Пельтцер; начальник строительства — В. Абрамов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Иван Франко», 10 ч., цветной.

Автор сценария Л. Смилянский; постановщик Т. Левчук; оператор М. Кульчицкий; режиссер В. Конарский; композиторы: М. Колесса, Б. Лятошинский; звукооператор А. Демиденко; художник В. Мигулько.

В ролях: Иван Франко — С. Бондарчук; Ольга — Л. Гриценко; Людвика — И. Скобцева; Михайло Павлик — Я. Геляс; Анна Павлик — О. Лицкевич; Генрик — В. Балашов; Коцюбинский — М. Романов; Лысенко — Л. Снежницкий; Старицкий — Н. Матвеев; Глаголинский — Г. Бабенко; Гринчук — Л. Пархоменко; Гжибович — П. Шпрингфельд; митрополит — Н. Переверзев; наместник Галиции — Д. Милютенко.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Капитан «Старой черепахи» (по мотивам одноименной повести Л. Линькова), 7 ч.

Автор сценария Л. Линьков; режиссеры-постановщики: В. Воронин, Г. Габай; режиссер М. Бердичевский; оператор Г. Хольный; композитор Ю. Шуровский; звукооператор Г. Коненкин; художник Б. Ильюшин.

В ролях: Андрей — Ю. Саранцев; Сима — А. Игнатьев; Катя — Н. Фатеева; Репьев — Е. Ташков; председатель губчека — Н. Бармин; секретарь губкома — В. Балашов; Степа — Ю. Юрлайкин; часовщик — Л. Чиниджанц; Орехов — А. Козлов; Жора-Язва — Г. Домбровский; Ошанс — Ю. Савельев; Антос — В. Лавров.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Песнь Этери» (сокращенный вариант оперы «Абесалом и Этери», посвященный композитору З. Палиашвили), 10 ч., цветной.

Сценарий и постановка Сико Долидзе; главный оператор Д. Фельдман; режиссер В. Швелидзе; звукооператор В. Долидзе; главный художник Р. Мирзашвили; оператор комбинированных съемок Г. Усейнашвили.

В ролях: Захарий — В. Квачадзе (дублирует В. Иванов); Нато — М. Джапаридзе (И. Карташева); Юлия — В. Виноградова; Виктор — И. Русинов (С. Годин); дед — В. Годзиашвили (Р. Плятт); Этери, 8 лет — К. Долидзе (А. Молчадская); Этери, 18 лет — Р. Киладзе (А. Молчадская); Тасеев — И. Рыжов; Вано — Р. Чхиквадзе (А. Зубов); Нестор — Г. Гегечкори (К. Михайлов); Георгий — М. Хинчикадзе (М. Погоржельский); Кетевана — Л. Асатиани (М. Шапошникова); Петре — Г. Сагарадзе (Т. Добротворский); Коциа — А. Жоржолиани (С. Цейц).

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Во имя счастья», 9 ч.

Авторы сценария: Е. Еления, Г. Марьяновский; режиссер-постановщик Ю. Агзамов; режиссеры: Н. Маслов, К. Маджитов; оператор М. Краснянский; композитор И. Акборов; звукооператор А. Кудряшов; художник Н. Рахимбаев. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа А. Кудряшов.

В ролях: Гульбахор — З. Таджибаева (дублирует К. Козленкова); Каримов — Ш. Бурханов (А. Алексеев); Карим-бобо — А. Джалилов (Я. Беленький); Рахимов — А. Бакиров (К. Тыртов); Джамиля — Г. Юлдашева (Т. Алапесина); Ганиев — Р. Ибрагимов (И. Александрович); Хосият — Т. Султанова (И. Шелехова); Мирсагатов — К. Ходжаев (С. Цейц).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Шакаленок и верблюд» (по мотивам индийской сказки), 1 ч.

Авторы сценария: И. Болгарин, Л. Аркадьев; режиссер-постановщик В. Полковников; операторы: Е. Ризо, Н. Климова; композитор К. Хачатурян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-постановщики: Р. Качанов, А. Винокуров; художники - мультипликаторы: Г. Новожилова, В. Крумин, К. Малянтович, Б. Чани, Ф. Епифанова, В. Котеночкин, Д. Белов, И. Подгорский.

Роли озвучивали: Г. Вицин, Г. Дудник.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Дохунда» (по одноименному роману С. Айни), 8 ч. Производство Сталинабадской киностудии.

Автор сценария В. Шкловский; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор Ф. Сильченко; композитор С. Баласанян; звукооператор Р. Байпулин; художники: П. Веременко, Д. Ильябаев. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Едгор—Т. Сабиров; Гульнор—З. Каримова; Абдулло—А. Бурханов; Сафар—А. Нурматов; Савченко — В. Козлов; Азимшах — М. Касимов; Алимардон—Ш. Джураев; Исомуддин—З. Дустматов; Хайит—А. Ходжаев.

●

«Совесть», 10 ч. Производство «Чехословацкий Государственный фильм».

Авторы сценария: И. Фрид, И. А. Новотный; режиссер Иржи Крейчик; оператор Рудольф Сталь; художники: Р. Лукеш, Х. Угер; композитор Иржи Шуст; звукооператор Слава Шрамек. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Карел Долежал — Милош Недбал (дублирует А. Консовский); Здена Должалова, его жена — Мария Вашова (Н. Зорская); Иржи, их сын — Иржи Гронош (Сева Абдулов); Маутнер — Богуш Загорский (А. Кельберер); Вербл — Эдуард Дубский (Е. Черняк); Власта — Ирена Качиркова (З. Исаева).

●

«За́ спичками» (по одноименному роману Майю Лассила), 8 ч. Производство «Суоми-фильми». Финляндия.

Автор сценария Эрма Нортимо; режиссеры: Тойво Сяркка, Юрьё Норта; оператор Т. Луц; композитор Мартти Симиля; звукооператор Юрьё Норта; художник Карл Фагер. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В главных ролях: Антти Ихалайнен — Аку Корхонен (дублирует Л. Свердлин); Юсси Ватанен — Уно Лааксо (С. Цейц).

●

«Соперницы» (по пьесе Хильи Кильпи «Хозяйка Силланкорва»), 9 ч. Производство «Суоми-фильми». Финляндия.

Автор сценария Уско Кемппи; режиссер Ильмари Унхо; оператор Эркки Имберг; композитор Эйнари Марвиа; звукооператор Харальд Койвикко; художник Вилле Хяниннен. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В главных ролях: Майлийса, хозяйка Силланкорва — Хелена Футтари (дублирует Н. Никитина); Иоганна, ее дочь — Элина Похьяппя (Л. Перепелкина); Янко Халла — Хельге Херала (К. Ларионова); Севела — Аку Корхонен (С. Чернышев).

ДУБЛЯЖ

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Волшебная кисть», 2 ч., цветной. Производство Шанхайской киностудии. Китай.

Автор сценария и режиссер Цзинь Си; операторы: Чжан Чао-цюнь, Чжао Кэ-цзюнь; композитор Дин Шань-дэ; звукооператор Мяо Чжэнь-юй. Режиссер дубляжа Гр. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Куклами играют: Ся Вин-цзюнь, Чжоу Мань-вэй, Ю. Лэй, Люй Хэн.

●

«Путешествие медвежонка», 2 ч., цветной. Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Ма Го-лян; режиссеры: Юэ Лу и Чжан Чао-цюнь; оператор Чжао Кэ-цзюнь; композитор У Ин-цзюй. Режиссер дубляжа Гр. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Куклами играют: Чжоу Мань-вэй, Ю Лэй, Люй Хэн, Ся Винь-цзюнь.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Путешествие по Черному морю», 1 ч., цветной.

Операторы: С. Гусев, К. Пискарев, П. Михайлов; автор текста С. Склют.

●

«Туристы на Волге», 1 ч., цветной.

Автор-оператор А. Колошин; оператор А. Истомин.

●

«Артисты Индии в СССР», 4 ч.

Режиссер С. Гуров; операторы: О. Рейзман, К. Ряшенцев; автор текста С. Нагорный.

●

«В столице Уругвая», 1 ч., цветной, широкоэкранный.

Режиссер М. Славинская; оператор С. Коган; автор текста С. Нагорный.

«Мы были на целине», 3 ч., цветной.

Автор сценария Л. Браславский; операторы: В. Ходяков, В. Трошкин.

●

«Высота 7546», 2 ч., цветной.

Автор-оператор И. Грек; оператор Я. Сидоренко; композитор Б. Майзель; автор текста Л. Браславский.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«У берегов Антарктиды», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Нифонтов; оператор Э. Эзов. Главный научный консультант академик Д. Щербаков; консультант кандидат биологических наук В. Арсеньев.

О советской экспедиции в Антарктиду.

●

«Разводите кроликов», 3 ч.

Автор сценария В. Руссо; режиссер Л. Печерина; оператор В. Шафнер; консультанты: доктор ветеринарных наук В. Новиков, М. Титова.

О разных породах кроликов, о работе Научно-исследовательского института кролиководства и пушного звероводства.

●

«В звене Ниловой», 2 ч.

Авторы сценария: В. Данилов, М. Поперекова; режиссер С. Рейтман; оператор С. Панютин. Научный консультант кандидат сельскохозяйственных наук Е. Смирнова.

Об опыте выращивания высоких урожаев льна-долгунца.

●

«Овощеводам сортовые семена», 4 ч.

Авторы сценария: И. Филимонова, Е. Брагин; режиссер Л. Лебешева; оператор Л. Прагин. Научные консультанты: академик Е. Ушакова, старший научный сотрудник Р. Химич.

О передовых методах селекционной и семеноводческой работы в овощеводстве.

«**На оленях и плоту**», 1 ч., цветной.

Режиссер-оператор Н. Прозоровский; научный консультант Ю. Пржиемский; автор текста М. Арлазоров.

О туристическом маршруте в районе Центральных Саян.

«**Букет цветов**», 2 ч., цветной.

Автор литературного сценария Н. Шпиковский; режиссер-оператор З. Фельдман. Научный консультант кандидат биологических наук П. Лапин.

О цветочном хозяйстве столицы.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«**Петродворец**», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Попов; режиссеры-операторы: А. Климов, К. Погодин. Научные консультанты: А. Раскин, Н. Федорова.

«**Трелевка леса тракторами**», 3 ч. По заказу Министерства лесной промышленности СССР.

Режиссер Н. Фомин; оператор М. Ельчев. Главный научный консультант В. Гацкевич; научные консультанты: П. Лепенцов, П. Тизенгаузен, Н. Горчаковский.

«**Костромская порода крупного рогатого скота**», 2 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Авторы литературного сценария: Г. Сильверстов, П. Бахмутский; режиссер С. Бартенов; оператор Д. Брун. Научный консультант И. Сапожников.

«**Грызуны — вредители сельского хозяйства**», 2 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария Ф. Гукасян; режиссер С. Заборовский; оператор И. Володарский. Научные консультанты: доктор сельскохозяйственных наук И. Поляков, И. Сапожников.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«**Гидростанция**», 1 ч.

Авторы сценария: К. Гаврюшин, Е. Петров; режиссер В. Волянская; оператор Т. Бунимович. Научные консультанты: кандидат технических наук Н. Караулов, М. Шутый.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«**Резьбы для передачи движения и усилий**», 3 ч. По заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР.

Автор-режиссер Б. Павлов; оператор Г. Островский. Научный консультант А. Борщов.

«**Машинисты строительных кранов**», 3 ч. По заказу постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

Автор сценария Л. Козакевич; режиссер А. Днепровский; оператор Г. Вьюнник. Научные консультанты: А. Пилявский, А. Волкова.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«**Новости дня**», **№ 41.** Снимали операторы: К. Пискарев, А. Хавчин, И. Чупин, А. Щекутьев, И. Беляков, В. Киселев, А. Левитан, А. Саидов, С. Киселев, Г. Голубов, И. Горчилин, Л. Зайцев, И. Филатов, Б. Небылицкий. Монтаж режиссера З. Тузовой.

1. Приезд в Москву Премьер-министра Японии. 2. Мастера искусства Бирмы в ГАБТ СССР. 3. Регулярное авиасообщение между Берлином и Москвой. 4. Рационализатор Николай Базилевич. 5. Освоение Голодной степи. 6. Вторая родина Джорджа Тайнса. 7. Выставка моделей женской одежды.

Иностранная хроника

1. На сооружении нового моста в ГДР. 2. Полет на музейном самолете. 3. Первенство мира по рыбной ловле.

Новости искусства

«Титаник-вальс» — на сцене Центрального театра Советской Армии.

«**Новости дня**», **№ 42.** Снимали операторы: С. Коган, Б. Лозовский, В. Ходяков, Н. Соловьев, В. Киселев, А. Хавчин, А. Щекутьев, И. Беляков, П. Касаткин, Л. Котляренко, В. Собовой, В. Мищенко, В. Придорогин, Ю. Егоров, Л. Максимов, А. Савин, К. Пискарев, В. Штатланд. Монтаж режиссера Б. Вейланда.

1. Приезд и пребывание в Москве Премьер-министра Афганистана. 2. Подписание советско-японских документов. 3. Всесоюзное совещание рационализаторов, изобретателей и новаторов производства. 4. Новая шахта в Донбассе. 5. «Пекинская белая». 6. Открытие Недели итальянского фильма. 7. Интересная встреча.

Иностранная хроника

1. Восьмая сессия Генерального совета Всемирной федерации профсоюзов. 2. Достижение югославских судостроителей. 3. Самый старый человек в мире.

Новости искусства

Артисты пражского цирка в Москве.

«**Новости дня**», **№ 43.** Снимали операторы: П. Опрышко, В. Штатланд, Е. Соколов, И. Кацман, Г. Егоров, И. Беляков, В. Скоробогатова, А. Грек, С. Киселев, Л. Зильберг, И. Чешев, Е. Ефимов, Н. Вихирев, Е. Аккуратов. Монтаж режиссера М. Трояновского.

1. Подписание Соглашения о культурном сотрудничестве между СССР и Бельгией. 2. Открытие выставки бельгийского искусства в Москве.

Репортаж по стране

1. На новом море. 2. Остроумное приспособление. 3. Цимлянские виноградники. 4. Цирковые артисты у моряков-дальневосточников.

Иностранная хроника

1. Борьба с наводнением в Индии. 2. На сооружении нового хлебокомбината в Афганистане.

Наши гости

1. Болгарский государственный ансамбль народной песни и танца в Москве. 2. Актеры и режиссеры итальянского кино в студии телевидения.

«**Новости дня**», **№ 44.** Снимали операторы: В. Ходяков, П. Опрышко, В. Штатланд, И. Беляков, М. Попова, Д. Рымарев, М. Гольбрих, А. Ковальчук, А. Крылов, А. Амиров, К. Мотков, В. Скоробогатова, Е. Аккуратов. Монтаж режиссера С. Гурова.

1. Подписание Советско-Афганского Коммюнике. 2. Визит Президента Сирийской республики К. Е. Ворошилову. 3. Встречи с участниками Великой Октябрьской социалистической революции.

Репортаж по стране

1. Второй фестиваль индийских кинофильмов. 2. «Новая Каховка». 3. Обильный урожай хлопка. 4. Новый театр в Казани. 5. Выставка произведений Пабло Пикассо.

Иностранная хроника

1. Митинг в Варшаве. 2. Крупное предприятие китайской металлургии. Навстречу Фестивалю молодежи.

1158

«Новости дня», № 45, цветной.

Снимали операторы: А. Щекутьев, И. Беляков, М. Глидер, С. Гусев, Л. Котляренко, В. Мищенко, К. Пискарев, М. Попова, Р. Халушаков, В. Ходяков, В. Штатланд. Монтаж: М. Славинской, С. Пумпянской.

Специальный выпуск

Торжественное заседание в Москве, посвященное 39-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

●

«Новости дня», 3 ч., цветной.

Специальный выпуск, посвященный празднованию 39-й годовщины Великого Октября в Москве.

●

«Московская кинохроника», № 10.

Режиссеры: О. Кутузова, Е. Вертова.

1. Растут новые Черемушки (оператор А. Савин). 2. Победа тружеников Подмосковья (операторы: Г. Захарова, Е. Мухин, И. Чупин). 3. Первая пенсия (оператор Л. Максимов). 4. Московская кольцевая (оператор Л. Максимов).

Кинорепортаж

Операторы: В. Скоробогатова, А. Савин, А. Грек, С. Киселев, Л. Максимов.

1. Выставка изобразительного искусства Монгольской Народной Республики. 2. Новая школа. 3. Итальянские кинодеятели в Москве. 4. Выставка-продажа советского чая.

Навстречу фестивалю молодежи (операторы: И. Грачев, А. Щекутьев).

●

«Пионерия», № 10.

Режиссер З. Фомина.

1. Почему у нас в отряде скучно (оператор Е. Аккуратов). 2. Юные коневоды (оператор П. Финкельберг). 3. Заглянем в далекое прошлое (оператор И. Гибалевич). 4. Навстречу Всемирному фестивалю (оператор Е. Аккуратов).

●

«Советский спорт», № 13.

Режиссер В. Бойков; операторы: Г. Асланов, К. Богдан, А. Воронцов, М. Гольбрих, А. Грек, Г. Захарова, В. Киселев, А. Крылов, Л. Максимов, Я. Местечкин, И. Михеев.

1. На Фестивале молодежи Киева. 2. На всесоюзных соревнованиях сельских велосипедистов. 3. Памяти выдающегося шахматиста. 4. Накануне XVI Олимпийских игр. 5. Хоккейный сезон открыт.

●

«Иностранная кинохроника», № 16.

Монтаж В. Шараповой,

1. Прибытие в Нью-Йорк министра иностранных дел СССР Шепилова (США). 2. На выставке чехословацкого машиностроения (Чехословакия). 3. Борьба с морем (Нидерланды). 4. Испытание нового генератора (КНР). 5. Телефонная связь между Америкой и Европой (США). 6. Спуск на воду нового судна (Индия). 7. Специальный полицейский автомобиль (Нидерланды). 8. Поездка по стране марокканского султана (Марокко). 9. Новинки авиационной промышленности (Англия). 10. В честь 500-летия Токио (Япония). 11. Самый маленький автомобиль (Франция). 12. Своеобразный конкурс красоты (ФРГ). 13. Соревнования лучших роликобежцев ФРГ.

●

«Иностранная кинохроника», № 17.

Монтаж М. Панкиной.

1. Митинг в Жерани (Польша). 2. Мост через Янцзы (Китай). 3. Выставка автомобилей в Париже (Франция). 4. Против атомной войны (Япония). 5. Новая модель моторной лодки (ФРГ). 6. Памятники далекого прошлого (Румыния). 7. Праздник цветов в Северном Брабанте (Голландия). 8. Прирученные звери (Канада). 9. На выставке осенних моделей одежды (Болгария). 10. Гонки на глиссерах (США). 11. Семья Фуаньо (Франция). 12. Состязания по мотоциклетному спорту (ФРГ).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 1, 1957 год.

Режиссер выпуска К. Бабашкин.

1. Новая линия точного литья (режиссер А. Сардан; оператор П. Зотов). 2. Башенный солнечный телескоп (режиссер А. Сардан; оператор Г. Хольный). 3. Чудесные кристаллы (режиссер К. Бабашкин; оператор А. Ерин). 4. Автоматы слесаря Буша (режиссер Г. Чернецова; оператор А. Никифоров). 5. На фабрике «Большевик» (режиссер А. Бабаян; оператор В. Выпубов).

●

«На стальных магистралях СССР», № 55, 2 ч., киносборник.

Режиссер выпуска С. Гельман.

1. Электровоз «ВЛ-23» (режиссер А. Клевайчук; оператор Ю. Салов). 2. Транспортер грузоподъемностью 230 тонн (режиссер П. Солуянов; операторы: Н. Петросов, А. Фирсов). 3. Механизированная пересылка грузовых документов (режиссер Е. Подобед; оператор Д. Гасюк). 4. Электробаластер с выгребными устройствами (режиссер С. Гельман; оператор М. Заплатин). 5. Самоходный укладочный кран (режиссер С. Гельман; оператор М. Заплатин).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. П. ДОВЖЕНКО, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.

Обложка и оформление художника С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Адрес редакции: Москва К-9, М. Гнездниковский пер., д. 7.
Тел. Б 9-99-12, доб. 1-13

А 00401. Сдано в производство 10/XI 1956 г. Подписано к печати 3/I 1957 г.
Формат бумаги 82×108[1]/[16]. Печатных листов 10,625 (условных листов 17,42).
Уч.-изд. листов 16,63. Тираж 15.900 экз. Зак. 2512

●

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл. 5.

СТАРЫЕ ЗНАКОМЫЕ»

Авторы сценария и режиссеры М. ПАЩЕНКО и Б. ДЕЖКИН.

Художники-постановщики Б. ДЕЖКИН и В. ВАСИЛЕНКО.

Композитор К. ХАЧАТУРЯН.

Это продолжение уже известного зрителям фильма «Необыкновенный матч». В фильме рассказывается, как зазнавшиеся деревянные футболисты решили обмануть игрушечных обитателей универмага и, перекрасившись, выдали себя за игроков водного поло. Но обман не удался. Деревянные игрушки проиграли встречу с игроками секции мягких игрушек. За нарушение правил они были изгнаны из игрушечного общества.

